BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA

ANNO XVIII - NUMERO 9 - SETTEMBRE 1957

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XVIII - N. 9 SETTEMBRE 1957

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

Il numero di ottobre di « Bianco e Nero » sarà dedicato alla XVIII Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Esso conterrà servizi, commenti e note dei nostri inviati Michele Lacalamita (*editoriale*), Giulio Cesare Castello (*retrospettive di Dovgenko, Dupont, Kirsanoff, Ophüls e Convegno sui rapporti tra cinema e teatro*), Giambattista Cavallaro (*il lavoro della Commissione di selezione*), Ernesto G. Laura (*retrospettiva del film inglese*), Alberto Pesce (*Mostra del film per ragazzi*), Tino Ranieri (*« personale » di Kenji Mizoguchi*); inoltre articoli di Leonardo Autera, Alberto Caldana, Lino Del Fra, Morando Morandini, Claudio Triscoli.

Il mese

OTTIMISMO DI MONACO — L'avv. Eithel Monaco, presidente dell'ANICA, nell'ultimo numero del Notiziario dell'Associazione ha fatto alcune interessanti comunicazioni che pubblichiamo. « Alla vigilia della stagione 1957-58 — scrive Monaco — la situazione della cinematografia italiana presenta aspetti nuovi e tali da infondere fiducia agli operatori economici che si propongono di attuare iniziative meditate e impostate sulla base di criteri organizzativi e finanziari razionali e adeguati. Anche se i dati recentemente pubblicati dalla Società italiana autori ed editori denunciano una diminuzione degli incassi relativi alle prime visioni dei film nazionali nella stagione decorsa, la produzione nazionale si presenta alla stagione prossima con un ampio numero di film di qualità, nella media, sicuramente promettente. Infatti, già sono state definite per il prossimo quadrimestre le uscite nazionali di quaranta film. C'è inoltre, da rilevare che quest'anno i film italiani hanno conseguito le più lusinghiere affermazioni a tutti i Festival internazionali, da Cannes a Berlino, da Karlovy Vary a San Sebastian, e la selezione per la Mostra di Venezia, costituita da *Sogni nel cassetto* e *Notti bianche,* consente la più fiduciosa aspettativa. A tuttociò v'è da aggiungere l'importante campagna di rilancio del film italiano, organizzata dal Comitato d'intesa, che ha ottenuto l'incoraggiamento del Sottosegretario allo Spettacolo e l'approvazione unanime della commissione consultiva. Tale campagna prevede un complesso di importanti manifestazioni sul piano nazionale. La prima di queste avrà luogo a Venezia ove il Comitato d'intesa ha invitato i direttori e i critici di tutti i quotidiani di Italia ad un convegno al quale ha assicurato il suo intervento il Sottosegretario allo Spettacolo, per l'esame dei rapporti fra la stampa e il cinema.

« Alla fine di settembre — prosegue Eithel Monaco — avrà inizio, con adeguate manifestazioni di gala in tutte le città capozona, la presentazione di un film, attualmente in corso di realizzazione, che attraverso l'illustrazione della produzione nazionale che sarà programmata nel prossimo quadrimestre riaffermerà al pubblico la validità e la vitalità dello spettacolo cinematografico italiano. Tale film sarà presentato successivamente in tutti i capoluoghi di provincia, con una distribuzione che fa prevedere la partecipazione di oltre 200 mila spettatori. Ritengo doveroso richiamare l'attenzione di tutti coloro che partecipano alla vita della cinematografia italiana sulla assoluta necessità che assicurino la loro più fervida collaborazione a queste iniziative. Altre manifestazioni sono allo studio per mantenere vivo l'interesse della nostra cinematografia. In questo quadro rientra la rubrica televisiva "Questo nostro cinema", realizzata a cura dell'ANICA, la quale sarà potenziata nel contenuto e nella realizzazione per assolvere nel miglior modo l'importante funzione di propaganda dello spettacolo cinematografico attraverso la televisione.

« Queste iniziative che hanno

avuto nell'ANICA, unitamente all'AGIS e all'ANAC, non soltanto la promotrice ma la fervida animatrice, tenuto conto delle programmazioni già assicurate ad un ampio numero di film nazionali di qualità da consentire le più lusinghiere aspettative, costituiscono gli aspetti incoraggianti alla vigilia della prossima stagione cinematografica. Permangono, tuttavia, i gravi problemi della limitazione del credito, e delle difficoltà inerenti al sistema di erogazione e di reintegro. Al riguardo, l'ANICA ha promosso un progetto tendente alla costituzione di una nuova fonte di credito, ed ha in ciò trovato la comprensione del Governo. Si tratta di iniziative che non si possono concludere in breve tempo, ma sono in grado di comunicare, per le formali assicurazioni ricevute, che tale iniziativa dovrebbe andare in porto entro l'anno corrente, e la sua portata dovrebbe essere tale da risolvere le esigenze indispensabili della produzione nel campo del finanziamento. Soddisfacenti anche le situazioni relative ai rapporti di categoria. Il Comitato di intesa ha creato i presupposti per la più cordiale collaborazione con l'AGIS e con gli autori cinematografici. E' stato assai importante, per il consolidamento di tali rapporti, il felice esito delle lunghe trattative per il contratto nazionale di noleggio, recentemente firmato.

« Sul piano dei rapporti internazionali — conclude il presidente dell'ANICA — si deve rilevare una sempre più concorde volontà d'intesa, particolarmente in Europa. Ne sono concrete manifestazioni l'inizio delle coproduzioni tripartite alle quali l'Italia già partecipa. Nel prossimo mese di settembre si riuniranno nuovamente ad Ischia le delegazioni industriali delle cinematografie italiana, francese e tedesca, per redigere un progetto di accordo tripartito da sottoporre alle autorità competenti, le quali peraltro sono state invitate a presenziare alla riunione. Le coproduzioni hanno aperto nuove, ampie possibilità di produzione, mantenendo i caratteri tipici di ciascuna cinematografia nazionale ed aumentando le possibilità di lavoro nel rigoroso rispetto dell'equilibrio degli apporti di artisti, tecnici e maestranze nel complesso dei film di ciascuno dei Paesi ammessi alle coproduzioni stesse. La situazione nel suo complesso presenta, dunque, aspetti incoraggianti. Molti gravi problemi attendono, tuttavia, soluzioni adeguate; ciononostante la situazione è caratterizzata da un andamento in ascesa. Situazione incoraggiante, in questi anni difficili per la cinematografia in tutto il mondo, per quegli operatori economici, della produzione, della distribuzione nazionale ed internazionale, e dello stesso esercizio, che si propongono di attuare iniziative impostate razionalmente, in base a criteri organizzativi e finanziari adeguati ».

* * *

Flessione degli incassi in Italia — Nel 1956 — secondo statistiche rilevate dalla SIAE — il pubblico italiano ha speso per assistere a spettacoli cinematografici 116 miliardi di lire, contro i 116,7 miliardi dell'anno precedente, con una esigua diminuzione dello 0,6 per cento. La quasi coincidenza della cifra fra i due anni deriva dalla combinazione dell'aumentato costo dello spettacolo (del 3,1%) con la diminuzione (del 3,6%) della frequenza del pubblico. Il prezzo medio dei biglietti nel 1956 è giunto a lire 146,8 e le vendite dei biglietti a 790,2 milioni. Commentando tali cifre nella prefazione al volume « Lo spettacolo in Italia », il direttore generale della SIAE Antonio Ciampi rileva: « Ciò che forse colpisce di più è che le punte massime della diminuzione si riscontrano proprio in talune località centromeridionali che fino allo scorso anno presentavano invece gli incrementi più considerevoli. Questo fatto, più che ad una involuzione naturale del trend, fa pensare che l'arresto trovi origine in motivi concorrenziali — la TV — i cui effetti sono più evidenti proprio in quelle zone dove lo spettacolo cinematografico è più povero per qualità di programmi e per comodità di ambienti e dove, quindi, la televisione esplica una concorrenza di gran lunga superiore che nel nord, offrendo gratuitamente spettacoli televisivi forse migliori di quelli cinematografici. Solo i dati futuri potranno dire se — ferme restando le considerazioni generali e le prospettive dell'attuale congiuntura — l'arresto è definitivo oppure se la leggera flessione verificatasi è dovuta a perturbazioni occasionali costituite dal freddo intensissimo dei primi mesi del 1956, o da un eccesso di curiosità per il nuovo spettavolo TV, destinato ad attenuarsi dopo i primi entusiasmi. A tutt'oggi le statistiche rivelano che l'italiano va 16 volte al cinema, cioè più di tutti gli altri cittadini europei ad eccezione dell'inglese che frequenta le sale cinematografiche più di venti volte all'anno. Il tedesco 15,7 volte, il francese 9,4 volte, il belga 13,7 volte. Nell'Europa continentale, ancora oggi, l'Italia può considerarsi il paese del cinema e questo primato non è stato scosso, almeno sino allo scorso anno, nè dalla concorrenza della TV, nè dalla crisi di cui fin troppo si è parlato ».

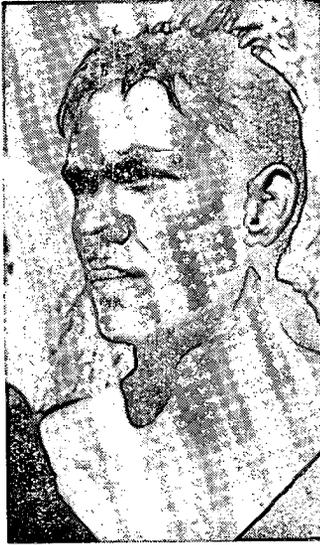
* * *

Intervista col dott. Alfred Bauer, Direttore del Festival di Berlino — Problemi generici di ulteriore assestamento possono imporsi, dopo ogni annuale edizione, a ciascuna Mostra cinematografica; ma è ovvio si impongano in specie alle Mostre relativamente più giovani, a volte anche come esigenze di riforma strutturale oppure di differenziazione rispetto a consimili o maggiori manifestazioni. Nel caso specifico del Festival di Berlino, interessanti questioni «sui generis » possono sorgere, come incidenze dirette, dall'immediato sfondo geografico-politico. Infine « l'antica e nuova metropoli della Germania » — come definisce Berlino il ministro dell'economia Ludwig Erhard nel suo messaggio al VII Festival — offre senza dubbio la sede più adatta per riproporre elementi di una indagine sul cinema tedesco di oggi, del quale il mondo della settima arte attende ancora una definizione.

Su questi punti abbiamo articolato le cinque domande che abbiamo posto al dinamico Diret tore del « Berlinale », il dott. Alfred Bauer.

D. — Pensa di apportare qualche modifica all'organizzazione o al programma del Festival, forse anche riguardo al numero dei film presentati in concorso?

R. — *Parlando con un italiano, colgo anzitutto l'occasione per rinnovare il mio sincero compiacimento per la brillante affermazione ottenuta dall'Italia nel VII Festival cinematografico di Ber-*

lino. Quanto alle modifiche auspicabili, quella cui lei accenna è proprio quella che decideremo senz'altro: snellire il programma, riducendo il numero dei film ammessi in concorso. Bisogna riconoscere che quest'anno, per esempio, la quantità dei lungometraggi presentati è stata eccessiva: quaranta in tutto. Alcuni Paesi hanno partecipato con due film a soggetto, altri con tre. La nuova formula prevede un solo film

MONTECATINI 1957 - *Matteo Maciocco in* Marco del mare, *di Piero Livi e Giangiacomo Guadagni (C.C. Olbia), vincitore del premio FEDIC per la migliore interpretazione maschile all'ottavo Concorso nazionale del film a formato ridotto.*

e due documentari per ogni Paese partecipante. Da un punto di vista — per così dire — di organizzazione esterna, speriamo poi di poter offrire, l'anno prossimo, una nuova Casa del Festival.

D. — Tra i quarantuno Paesi partecipanti quest'anno al Festival non ve n'era alcuno dell'Est politico. L'ipotesi di un aumento di presenze, con una « apertura » verso l'est è stata sollevata con interesse da alcuni giornali berlinesi e un autorevole quotidiano indipendente l'ha prospettata, durante il Festival, in senso nettamente positivo. Cosa ne pensa?

R. — *Gli inviti per il Festival sono fatti dal Governo Federale di Bonn e rivolti soltanto ai Paesi con i quali la Germania Occidentale intrattiene normali relazioni diplomatiche. E' vero che dei rapporti diplomatici esistono tra Bonn e Mosca e che ciononostante la Russia non è stata invitata. Ma non si può misconoscere che la speciale situazione di Berlino, a tutti nota, esige o giustifica particolari criteri.*

D. — Particolarmente la Germania Orientale gradirebbe un invito al Festival di Berlino. Ma a parte ciò, negli ambienti cinematografici di Berlino-est si nutre il progetto di una cooperazione cinematografica tra le due Germanie che dovrebbe presto concretarsi in una prima co-produzione con l'adattamento del grande romanzo di Thomas Mann « Die Buddenbrooks ». Taluni poi vedono già una prova di cooperazione nel fatto che alcuni attori tedeschi lavorano tanto nelle produzioni della Germania Occidentale che in quelle della Germania Orientale.

R. — *So di questo progetto; ma purtroppo, finchè la situazione sarà quella che è attualmente, ogni proposito di cooperazione è destinato a rimanere un bel sogno. Quanto alla prestazione di attori tedeschi nelle produzioni cinematografiche dell'ovest e dell'est, essa ha luogo in effetti in alcuni casi ed è personalmente scelta dagli attori interessati che*

MONTECATINI 1957 - *Ivana Ramella, vincitrice del premio FEDIC per la migliore interpretazione femminile. La Ramella è stata la protagonista del film,* Intermezzo, *di Giuseppe Sacchi (C.C. Biella).*

vedono poi, volenti o nolenti, il loro nome utilizzato a scopi di propaganda.

D. — E' possibile individuare dei criteri di differenziazione del Festival di Berlino rispetto ad altri Festivals e specialmente ri-

MONTECATINI 1957 - *Un'inquadratura di* La porta aperta sulla strada, *di Nino Giansiracusa (C.C. Milano), cui è andato il trofeo FEDIC per il miglior film a soggetto. Al centro della foto l'interprete principale Giovanni B. Cacioni.*

spetto a quello di Venezia? Cosa pensa della definizione secondo la quale nella Mostra di Venezia predominerebbe il criterio artistico, mentre a Berlino prevarrebbe quello commerciale?

R. — *La caratteristica del nostro Festival è determinata anzitutto dallo sfondo della città nella quale si svolge. Ragioni politiche, di cui è impossibile evitare le incidenze, colorano di particolare serietà questo sfondo, sicchè il nostro risulta essenzialmente un Festival di lavoro, cui mal si adatterebbe quella cornice di mondanità che si accompagna ad altre manifestazioni nelle quali ci si può recare, come per esempio sulla Costa Azzurra, anche per trascorrere delle vacanze. Quanto alla Mostra di Venezia, concordo nel riconoscerne la speciale tradizione eminentemente artistica. In paragone, il cosiddetto criterio commerciale è innegabilmente più appariscente a Berlino, senza che perciò si debba considerarlo disgiunto da quello propriamente artistico, che costituisce una nostra crescente preoccupazione.*

D. — Qual'è la sua opinione sul cinema tedesco di oggi? Nel condurre un'inchiesta sull'argomento, appaiono inevitabili constatazioni alquanto sconcertanti, per quanto senza dubbio interessanti per un'indagine psico-sociale. Per spiegare innegabili carenze qualitative si è costantemente tentati di parlare del cosiddetto « vacuum » culturale — o addirittura spirituale — di cui è rimasta vittima la generazione cresciuta sotto il precedente regime, quella cioè che oggi avrebbe dovuto essere in grado di produrre. Cosa pensa di questa analisi, anche con riguardo ai film tedeschi presentati a Berlino o a quelli che lei ritiene i migliori?

R. — *Tale analisi non è certamente errata. In Germania gli eventi politici e la guerra hanno senza dubbio prodotto il vuoto di una generazione e gli effetti non potevano non sentirsi nel cinema come nel mondo dell'arte e della cultura in genere. La stanchezza provocata dal clima bellico potrebbe spiegare, per eccessiva reazione, l'ondata dei film melodramma, del cosiddetto "heimat" o "heide-film". Nella genesi di questa situazione, ragioni finanziarie — derivanti pure dallo eccessivo decentramento della produzione — hanno avuto il loro grave peso accanto a quelle morali. Si può dire tuttavia che si è sulla via della ripresa e ci proponiamo di potenziare un centro a Berlino, presso gli stabilimenti dell'UFA a Tempelhof, per la preparazione dei giovani che hanno vocazione per il cinema. E' evidentemente importante trovare nuove idee per il cinema e perciò si cerca di formare dei buoni soggettisti o di attirare giovani scrittori.*

Il miglior film che sia stato prodotto recentemente in Germania, o certamente uno dei migliori, è Der Hauptmann von Köpenik *di Helmut Käutner, film che ha ricevuto ben sei premi del Governo federale proprio durante l'ultimo Festival di Berlino. E' questo un caso cui non si può di certo applicare l'analisi che abbiamo fatta e che dimostra come anche un buon regista abbia bisogno di un buon soggetto. (Come ne* Il generale del diavolo, *lo stesso regista, Käutner, ha qui adattato un lavoro teatrale di Carl Zuckmayer).*

Quanto ai film tedeschi presentati al "Berlinale", casi come quello di Jonas, a prescindere da qualsiasi giudizio di merito, mostrano che vogliamo accogliere nella nostra manifestazione anche pellicole che abbiano carattere sperimentale.

ENZO PERI

* * *

IL FESTIVAL DI KARLOVY VARY — L'Italia ha vinto il premio riservato al miglior giovane regista del decimo Festival internazionale cinematografico di Karlovy Vary con il film *La donna del giorno* di Francesco Maselli, per « l'analisi, notevole dal punto di vista artistico e critico, di un certo ambiente della società italiana ». Il gran premio del Festival è stato assegnato al film indiano *Under the cover of night* di Radd Kapur, il quale è stato anche l'interprete principale, nel ruolo di un povero contadino che si trova, in città, in un ambiente sociale diverso dal suo, del quale a sue spese scopre le ipocrisie. Il film è stato premiato per « il suo profondo contenuto umano, espresso con alta forma poetica », Il premio per la migliore interpretazione collettiva è stato assegnato al film francese *Le streghe di Salem,* interpretato da Simone Signoret, Yves Montand, Mylene Demengeot. Un altro premio per l'interpretazione è andato all'attrice bulgara S. Arnadouv per la sua interpretazione nel film *Di fronte al mondo.*

Il premio speciale della giuria è stato assegnato al film cinese *Il sacrificio del nuovo anno,* di Sang Hu. Sono stati inoltre assegnati premi ai seguenti film di lungometraggio: *Il professore Annibale* di Zoltan Fabri (Ungheria), *In alto* di A. G. Sarchi (URSS) e *Lissy* (Germania Orientale). Due premi per la regia sono stati assegnati ex-aequo al regista polacco Andrzej Munk per il film *L'uomo sulla strada ferrata* e al regista jugoslavo Vladimir Pogacic per il film *Grandi e piccoli.* Il premio per il migliore scenario è andato allo sceneggiatore giapponese Toshio Jasumi per il film *Un uomo chiamato diavolo.* Il premio per il migliore documentario è stato assegnato al film francese *Nuit et brouillard* di Resnais, sui campi di concentramento nazisti. Menzioni speciali sono state attribuite al film di lungometraggio danese *Gioco di giovani,* sulla « gioventù dorata », all'attore Horst Bucholz per l'interpretazione del film *Le confessioni di Felix Krull,* dal romanzo di Thomas Mann, presentato dalla Germania Occidentale; e al documentario sovietico *Nella terra dei geysers.* I giornalisti cinematografici cecoslovacchi hanno assegnato, nell'ambito del X Festival internazionale di Karlovy Vary, un premio della critica. Il premio è andato al film francese *Celui qui doit mourir,* di Jules Dassin, presentato al Festival fuori concorso.

Quest'anno il Festival di Karlovy Vary è stato riconosciuto dalla Federazione internazionale delle Associazioni di produttori di film (FIAPF) e ad esso hanno partecipato 42 paesi con oltre 60 film. Tema della manifestazione era: « Promuovere buone relazioni fra gli uomini e una stabile amicizia tra le nazioni ». Hanno rappresentato il cinema italiano a Karlovy Vary: Massimo Alesi, presidente della Biennale di Venezia; Luigi Floris Ammannati, direttore della Mostra di Venezia; Lidio Bozzini, consigliere delegato di Unitalia, Salvatore Argento dell'Unitalia, i registi Luciano Emmer e Francesco Maselli, le attrici Giovanna Ralli, Virna Lisi, Haja Hararit, i produttori Ermanno Donati, Rodolph Solmsen, Vittorio Forges Davanzati e Achille Piazzi.

Inviato di « Bianco e Nero » a Karlovy Vary era Giulio Cesare Castello, il quale faceva parte della Giuria internazionale del Festival. Nel prossimo numero della rivista pubblicheremo il servizio di Castello; ospitiamo intanto alcune note inviateci da un nostro osservatore, Enzo Peri.

Non penseremo neppure per ipotesi di chiederci se la manifestazione cinematografica di Karlovy Vary possa per un certo aspetto definirsi « festival dei respinti », se questa denominazione non fosse uscita di bocca ad una personalità della direzione del Festival cecoslovacco. Manteniamo del resto la frase solo per il suo sapore paradossale, affrettandoci a chiarire la caratteristica che vuol celarsi sotto un tono che potrebbe sembrare, secondo i punti di vista, eccessivamente modesto oppure ribelle. Ciò vuol dire soltanto che gli organizzatori si propongono di incoraggiare i giovani autori, quelli i cui film sarebbero difficilmente ammessi in altre mostre cinematografiche, e per essi è stato istituito un premio «ad hoc ». Questa, secondo la personalità anzidetta, vuol essere una caratteristica del Festival di Karlsbad.

Altra caratteristica, prima senz'altro in ordine di importanza, è quella desunta dallo *slogan* che domina il Festival: « per le relazioni generose dell'umanità, per una amicizia duratura tra i popoli ». Alla stregua di tale criterio, si sarebbe tentati di definire quello di Karlovy Vary un festival « contenutistico ». L'osservazione trascenderebbe la sfera della critica d'arte ed equivarrebbe a un giudizio indubbiamente negativo se fosse richiesta nel concorso una troppo specifica dimostrazione della « tesi » e se a sostegno di questa si pretendessero, tra gli altri elementi extra-estetici, quelli politici, o infine se si guardasse tanto al contenuto da dimenticare la forma.

Ma, per quanto ci consta, tali pericoli sono stati fortunatamente scorti dai dirigenti del Festival. Il prof. A.M. Brusil, rettore dell'Accademia cecoslovacca di Belle Arti e presidente della giuria del Festival, ha tenuto a dichiararlo ai giornalisti, affermando l'inscindibilità del binomio contenuto-forma, ma precisando ulteriormente che tale assioma non può impedire alla giuria di considerare l'adesione di un film alla « idea » del Festival. Ciò anche per distinguere quella di Karlovy Vary da altre mostre, come da quella di Venezia che vuol essere — egli ha detto — « un festival di film eccezionali » (secondo un criterio artistico, per così dire, allo stato puro). In questi termini, dando anche, evidentemente, una ragione tecnica, e non solo di riconoscimento di buona volontà, ai premi per i giovani autori e fondando anche su un giudizio estetico, se pure non principalmente ed esclusivamente, l'attribuzione degli altri premi, gli organizzatori di Karlovy Vary, che si sono tanto e giustamente preoccupati di trovare delle caratteristiche differenziatrici per la loro manifestazione nel pullulare di nuove altre, meritano che al loro Festival si riconosca una « personalità » propria e una specifica funzione di indubbia utilità internazionale.

E.P.

* * *

« Il tetto » premiato a Mosca — *Il tetto* di Vittorio De Sica, soggetto e sceneggiatura di Cesare Zavattini, ha ricevuto una medaglia d'oro al Festival cinematografico svoltosi a Mosca nel quadro del sesto Festival mondiale della gioventù e degli studenti. Nel corso della manifestazione sono stati presentati circa 200 film a soggetto, documentari, film di divulgazione scientifica e cartoni animati, realizzati da professionisti, dilettanti e studenti in istituti cinematografici. Le proiezioni hanno avuto luogo in sedici cinema della capitale sovietica. Conformemente al regolamento del Festival, tutti i film raccontavano argomenti connessi con la vita e i problemi della gioventù. Hanno ricevuto medaglie d'oro, oltre al *Tetto*, i seguenti film a soggetto: *Buio di giorno* diretto dal giapponese Tadasci Imai, *La giostra* dell'ungherese Zoltan Fabri e *Ruota d'acciaio* del sovietico Elexandr Zarkhi. Con medaglie d'oro sono stati premiati altresì i seguenti film diretti da giovani registi: *Il nostro cortile* del sovietico Rezov Chkheidze, *Il canale* del polacco Jiri Wajda, *Mort en fraude* del francese Marcel Camus, *I dispersi* del cecoslovacco Milo Makovec. Un premio speciale della giuria, consistente in una medaglia d'oro, è andato al film cecoslovacco di divulgazione scientifica *Viaggio nel passato*. Nella categoria dei film di divulgazione scientifica, documentari e cartoni animati sono stati premiati con medaglia d'oro *Balzo nella stratosfera* (URSS), *Il mondo del silenzio* (Francia), *Cacciatori dei mari del sud* (URSS) e *Un fuoco nella capanna* (URSS). Oltre trenta altri film hanno ricevuto medaglie d'argento e di bronzo e diplomi.

* * *

La scomparsa di Sacha Guitry — Sacha Guitry è deceduto il 24 luglio nella sua abitazione di Parigi. Al suo capezzale erano la moglie Lana Marconi, che lo aveva assistito notte e giorno, il segretario Stephane Prince ed il suo migliore amico, Albert Willemetz. Malato da mesi, il suo stato si era aggravato negli ultimi giorni. Nonostante la malattia, lo spirito di Guitry si era mantenuto vivo. Nato il 21 febbraio 1885 a Pietroburgo, dove suo padre, il grande attore Lucien, recitava da qualche anno, Alexandre Georges Guitry (meglio noto poi sotto il nome di Sacha Guitry) aveva ereditato dal padre la passione del teatro. A soli cinque anni debuttava in una pantomima in cui impersonava « Pierrot figlio ». Il suo primo grande successo come autore teatrale è del 1911, e fu « Le veilleur de nuit » a consacrare la sua fama. Dopo di che egli continuò a produrre con lo stesso ritmo intenso, tanto che le sue opere teatrali sommano a circa 130. Dopo il 1930 Guitry cominciò ad occuparsi anche di cinematografo come regista e attore. Il suo genere furono i film storici spettacolari che molte volte hanno incontrato critiche per le libertà che Sacha si prendeva con la storia. Tra i suoi film più noti *Le perle della corona* (1937), *Remontons les Champs-Elysées* (1938), *Si Versailles m'était conté* (1954), *Napoleone* (1954), *Si Paris nous était conté* (1955). Nel 1939 Guitry era eletto membro dell'accademia Goncourt in sostituzione di Pol Neveux. Accusato, dopo la liberazione della Francia, di aver dimostrato troppa simpatia per i tedeschi, fu arrestato il 23 agosto 1944. Il suo processo, che suscitò grandi polemiche, si chiuse con la libertà provvisoria nel novembre 1944 e più tardi con un non luogo a

procedere. Guitry dovette però dare le dimissioni da membro dell'accademia Goncourt e, quando comparve nuovamente in teatro nel gennaio 1948, la serata non fu priva di incidenti. Egli del resto, anche per quanto riguardava la sua vita privata, fu sempre alla ribalta, specialmente in occasione del suo divorzio dalla quarta moglie Geneviève De Sereville. Le tre precedenti erano state Charlotte Lyses, Yvonne Printemps e Jacqueline Delubac, tutte attrici, come attrice fu la quinta, Lana Marconi.

* * *

UN ANNO DI CINEMA AMERICANO — Con questo titolo Giulio Cesare Castello ha pubblicato nel « Punto » del 17 agosto un consuntivo della produzione americana apparsa sui nostri schermi nella passata stagione cinematografica. Riteniamo interessante riportare per intero la nota. « Come e più del solito (a causa della contrazione quantitativa della produzione italiana), la presenza dei film americani sui nostri schermi è stata quest'anno preponderante. Abbiamo così avuto la consueta, uggiosa abbondanza di *westerns* di categoria B, di retoriche storie di guerra prodotte in economia e simili. Ma abbiamo anche spesso potuto constatare come il cinema hollywoodiano, uscito (o in via di uscire) dalle secche del maccarthysmo e dall'effimera euforia per i « grandi formati » abbia ritrovato, nelle sue espressioni migliori, la propria via maestra: la via, cioè, di un'espressione realistica, fondata su una tematica viva, talora bruciante, non senza (quando l'argomento lo consenta) un *engagement*, che il parziale e fatale ossequio a talune inderogabili norme hollywoodiane non impedisce di considerare sincero e fecondo. Tipico, in tal senso, un film che in Italia non ha trovato nè da parte del pubblico nè da parte della critica l'accoglienza che avrebbe meritato: *Al centro dell'uragano,* opera generosamente antimaccarthystica e densa di valori umani, che ha rivelato nello scenarista Daniel Taradash un notevole temperamento registico.

Tra i film realistici caratterizzati da un messaggio, implicito od esplicito che fosse, ricorderò: *Uomini in guerra* di Anthony Mann, una tra le più intense opere contro la guerra che il cinema abbia prodotto (al confronto il talora vigoroso, ma effettistico e granghignolesco, *Prima linea* di Robert Aldrich ha tutto da perdere, mentre del diseguale *I diavoli del Pacifico* di Richard Fleischer va ricordato, oltre alla perizia della fattura, qualche spunto anticonformistico); ricorderò *Il colosso d'argilla* di Mark Robson, un racconto non del tutto credibile, ma stimolante, sulla corruzione nell'ambiente pugilistico (tale tema ricorre anche in quello che io considero il numero uno dell'annata americana: *Lassù qualcuno mi ama* di Robert Wise, straordinario, pregnante ritratto di un pugile, basato sulla sua autentica vicenda, che è praticamente di ieri); ricorderò *Il seme della violenza* di Richard Brooks, interessante, ma anch'esso limitatamente credibile, quadro della delinquenza allignante in una scuola (dello stesso Brooks è senz'altro da preferire il mirabile *Pranzo di nozze,* una delicatissima, acuta pittura familiare, ispirata ad un teledramma di Paddy Chayefskj, la quale conferma il benefico influsso esercitato sul cinema americano dalla TV, nel senso di un rifiorire di interesse per le sottili indagini psicologiche); ricorderò *La città del vizio* di Phil Karlson, che si rifà con un certo nerbo alla tradizione americana del film-reportage, ricostruendo un episodio recente della lotta contro la corruzione organizzata e legalizzata.

E ancora: *Il ricatto più vile* di Alex Segal, relativo alla posizione di un padre di fronte al *kidnapping* del proprio figlio e anch'esso basato su un originale televisivo; *I giganti uccidono* di Fielder Cook, racconto ambientato nella giungla della grande industria e pur esso preso a prestito dalla TV; *L'imputato deve morire* di Robson, vicenda ambiguamente in bilico tra antimaccarthysmo ed anticomunismo; *Piangerò domani* di Daniel Mann, storia tra realistica e melodrammatica della « redenzione » di un'alcoolizzata; *Colpevole innocente!* di John Frankenheimer, sui difficili rapporti tra padri e figli dell'alta borghesia statunitense. Al realismo cronistico non privo di significazione morali si è una volta tanto convertito con *Il ladro,* il maestro del *thriller,* Alfred Hitchcock (del quale abbiamo visto anche due film soltanto astuti e virtuosistici e di ben più modesto valore: *L'uomo che sapeva troppo* e *Nodo alla gola*). E' confortante la constatazione che alcuni tra i registi ricordati sono giovani alle loro prime prove per lo schermo, il che autorizzata a sperare in un provvidenziale « ricambio » di forze. Ai nomi inediti già ricordati va aggiunto quello del dotatissimo Stanley Kubrick, autore di un film di *gangsters* dal meccanismo impeccabile ed originale, *Rapina a mano armata.*

Un clamore particolare hanno sollevato opere come *Baby Doll* di Elia Kazan, che cerca di riscattare una discutibile letteratura con una stupefacente maestria di « mise-en-scène », o come *Il gigante* di George Stevens, una fluviale e assai diseguale « saga » texana; ma non includerei nè la una nè l'altra fra le più degne di durevole ricordo. Decisamente preferibile, a mio gusto, il gentile lirismo di derivazione flahertiana, spiegato da William A. Wellman nel misconosciuto *Addio, Lady!;* o la sapienza cromatica e in genere decorativa, non del tutto fine a se stessa, brillantemente confermata da Vincente Minnelli, in *Brama di vivere,* biografia di Van Gogh; o magari certa suggestiva descrizione ambientale in *Picnic* di Joshua Logan.

Nell'ambito dei generi tradizionali, meritano ricordo parecchi *westerns,* tra cui *Sentieri selvaggi* di John Ford, *L'ultima caccia* di Brooks, *La legge del capestro* di Wise, *La pistola sepolta* di Russel Rouse, etc:; qualche commedia sofisticata (poche, ahimé), come *Una Cadillac tutta d'oro* di Richard Quine, *Gangster cerca moglie* di Frank Tashlin; *Sesso debole?* di David Miller. La commedia sofisticata è talvolta imparentata con il « musical »; in quest'ultimo campo poco hanno persuaso ad onta di qualche piacevole quadro, gli ambiziosi *Il re ed io* di Walter Lang, *Bulli e pupe* di Joseph L. Mankiewicz e *Oklahoma!* di Fred Zinnemann (quest'ultimo film ha introdotto, senza gran costrutto, il nuovo sistema Todd-AO, rivale del Cinerama, che ci ha inviato il suo secondo, deludente spettacolo: *Cinerama Holliday*). Mancato è apparso anche *Trittico d'amore* di Gene Kelly, tentativo di film-balletto in tre distinte parti. *Il leone africano* di James Algar

Disney ha mantenuto le proprie posizioni nel campo del documentario a lungo metraggio. Della stagione 1956-57, trascorsa per il cinema americano più notevole sotto il segno del realismo, mentre alcuni tra i generi tradizionali hanno denunciato un processo di impoverimento, non è — a conti fatti — lecito lagnarsi.

* * *

Situazione deficitaria in Francia — Nel 1956 gli incassi della produzione cinematografica francese hanno raggiunto, tra il territorio metropolitano, l'Unione Francese e l'estero, gli otto miliardi netti. Se si aggiunge a tale cifra l'apporto di tre miliardi di partecipazioni straniere e le somme versate dal fondo di sviluppo dell'industria cinematografica, in base alla legge d'aiuto medesima, due miliardi e mezzo in tutto, si arriva ad un totale di tredici miliardi e mezzo, mentre la produzione dell'anno scorso è costata un miliardo di più. E' la prima volta che sul cinema francese si verifica una situazione deficitaria di tale importanza. Sui 117 film realizzati nel 1956, cinque sono costati più di trecento milioni (quattro di essi sono coproduzioni), 39 sono costati da cento a duecento milioni e 73 meno di cento milioni. Gli incassi lordi sono saliti da 52 a 56 miliardi, con un aumento del 12% sul 1955.

* * *

Accordi tra Egitto e Spagna — Un accordo di coproduzione è stato concluso in via di massima tra le cinematografie egiziana e spagnola, ed un primo film verrà realizzato fra breve nel quadro di tale accordo. Lo ha dichiarato il signor Jacques Pascal, delegato dell'Associazione egiziana dei produttori cinematografici. « Gli scopi del mio recente viaggio in Spagna — ha detto Pascal — erano di prendere contatto con le autorità cinematografiche di quella nazione, per studiare la possibilità di importare dei film spagnoli in Egitto e nel mondo arabo, su una base di reciprocità. Ho avuto dei colloqui con il signor José Munoz Fontan, direttore generale della cinematografia e del teatro. Abbiamo convenuto in via di massima di scambiarci una media di cinque film all'anno. Inoltre, verranno organizzate al Cairo ed a Beirut, nel prossimo novembre, delle settimane del film spagnolo, con partecipazione di attori, attrici e registi spagnoli. Queste manifestazioni saranno organizzate in collaborazione con l'Uniespana ». Pascal ha aggiunto che il primo film in coproduzione tra Egitto e Spagna sarà *Il nomade,* prodotto dallo spagnolo Benito Perojo e da Farid Shawki, con attori egiziani e spagnoli.

* * *

I film stranieri in Brasile — La speciale commissione nominata dal ministro brasileno dell'educazione e cultura per lo studio dei problemi della cinematografia brasiliana ha definito il progetto per la creazione di un Istituto del cinema. Un progetto esisteva già in materia, ed era stato presentato a suo tempo al Senato federale, che ritenne incostituzionali alcuni dei suoi articoli. E' appunto per ovviare a questo inconveniente che la commissione ha, come prima cosa, preparato un nuovo disegno di legge creando l'Istituto nazionale del cinema (I.N.C.), da sostituirsi all'anteriore nell'esame e approvazione degli organi legislativi federali. Nel nuovo progetto, lo I.N.C. è un ente autarchico, subordinato al Ministero della educazione e cultura e ha per scopo di promuovere e stimolare lo sviluppo delle attività cinematografiche nel Paese. Sono di sua specifica competenza, fra le altre, le seguenti attività: orientare la cinematografia brasiliana; applicare le norme di protezione della sua industria; controllare l'applicazione delle leggi che riguardano il cinema; controllare la importazione, esportazione e distribuzione e presentazione dei film realizzati nonchè la importazione e distribuzione di film originali; controllare la riscossione delle tasse che riguardino l'attività cinematografica. Fra le misure di ordine finanziario destinate al finanziamento dell'ente si trovano le tasse previste dallo stesso disegno di legge che crea lo I.N.C. e che costituiscono misure protezionistiche evidentemente destinate a limitare la libertà di importazione dei film stranieri. Con l'articolo 25 il disegno di legge crea, infatti, due tasse che gli importatori o distributori di film stranieri dovranno pagare allo I.N.C. per l'ottenimento del certificato di censura: una, in ragione di C. $10,00 per metro lineare in ogni copia da 35 o da 16 mm. o di Cr. $2,00, qualora le copie siano fatte in laboratori brasiliani; l'altra in ragione di Cr. $1.000,00 per film di metraggio fino a 600 metri, di Cr. $ ventimila per film da 600 a 1.000 metri e di Cr. $ 100.000,00 (ossia circa 1.500 dollari, al cambio ufficiale) per film di metraggio superiore a mille metri. Le somme di tale provenienza sono destinate a costituire un fondo per l'incremento del cinema brasiliano. I film stranieri dovranno inoltre pagare, come fino ad ora, la tassa doganale Cr. $0,40 per metro lineare.

* * *

Film per ragazzi a Palermo — Vivo successo ha ottenuto a Palermo la Rassegna internazionale del cinema per ragazzi, organizzata nell'ambito del III Festival mondiale del bambino. Alla manifestazione hanno partecipato Germania Occidentale, Jugoslavia, Danimarca, Francia, Polonia, Rumenia, Pakistan, Indonesia, India, Sud Africa, URSS, Canadà, Africa, USA e Giappone, con una o più produzioni, comprendenti film a soggetto, cortometraggi e documentari.

L'Italia ha preso parte a questa Rassegna con una coproduzione italo-tedesca della Manderfilm-Hans Albin dal titolo *Piccoli amici,* diretto dallo stesso Hans Albin, il quale ha assistito alla « prima » del film, che ha inaugurato la serie delle proiezioni. Basato su una semplice trama, *Piccoli amici* ha interessato il pubblico soprattutto per certi motivi paesistici e folkloristici desunti in abbondanza dalle meravigliose vedute che offre il Cantone tedesco della Svizzera dove si svolge la vicenda. Negli ambienti cinematografici si è però constatato che, anche se non è mancata la quantità, le opere presentate poche volte si sono elevate dalla mediocrità, prova questa che quasi dovunque le produzioni dedicate ai ragazzi non solo scarseggiano, ma denunciano una quasi totale carenza di idee e di iniziative, sia sul piano tecnico sia su quello dei soggetti. L'Italia — secondo le dichiarazioni dell'on. Memena Delli Ca-

stelli, presidente del Festival palermitano — si è comunque presentata con un « nulla di fatto » sia dal punto di vista legislativo sia da quello della sensibilizzazione ai problemi degli enti produttori. In sede legislativa, infatti, la legge che porta provvidenze per l'esercizio cinematografico orientato alla proiezione di film adatti per i ragazzi, non ha tenuto conto in modo esauriente dell'esigenza di aiutare la produzione, la quale può contare soltanto su un premio di 20 milioni, limitato a soli cinque film. Un premio, peraltro, che viene dato a programmazione e diffusione già completata dopo cioè che il produttore ha già sopportato tutto il rischio. L'on. Delli Castelli si è intrattenuta anche sulla limitazione di accesso alle sale di pubblico spettacolo solo per i giovani al di sopra di una determinata età, provvedimento che potrebbe creare un efficace incentivo alla produzione, alla distribuzione ed alla creazione di sale specializzate per l'infanzia e per l'adolescenza.

Tornando alla Rassegna, il film sovietico prodotto dalla Lenfilm e diretto da Kazanski, con musica di Simonian, *Il vecchio Hottabich*, tratto dall'omonimo racconto di L. Laghin, è sembrato essere di gran lunga superiore a tutti gli altri. Si tratta di una bella favola dai magnifici colori che adulti e bambini di ogni età hanno applaudito a lungo. Anche tra i cortometraggi animati è stata una produzione sovietica a imporsi: *Vecchie conoscenze* (la partita di palla a nuoto) che è il seguito con gli stessi personaggi di *Match straordinario* (la partita di calcio) presentata a Palermo lo scorso anno. Una lieta sorpresa ha procurato il film indonesiano *Fior di Gelsomino* prodotto dalla Tabrani e diretto da Basuki Effendj, che è riuscito ad ambientare in Indonesia la leggenda di Cenerentola. *La valle della pace* della Jugoslavia, prodotto dalla Triglavfilm e diretto da Franco Stiglic, ha riconfermato il successo già ottenuto al Festival di Cannes. John Kitzmiller, e i piccoli protagonisti, Tugo Stiglic ed Evelin Wohlfeiler, intervenuti alle proiezioni, sono stati festeggiatissimi. Anche il documentario a colori danese *Dove le montagne galleggiano*, prodotto dal Governo danese e diretto da Bjarne Henning Jonson può considerarsi una ottima produzione.

Anche quest'anno le produzioni francesi eseguite da Sonika Bo per i più piccini, sono state accolte con simpatia. Il pubblico ha applaudito vivamente *I doveri di Zouzou*, *Criniera bianca* e il cartone animato *Piccoli uccelli*. Per la Danimarca sono stati proiettati il cortometraggio in bianco e nero *Mikkel* e il lungometraggio a colori *Dove le montagnê galleggiano*. Il consueto successo hanno poi ottenuto i film di produzione romena che l'anno scorso costituirono l'autentica sorpresa della rassegna palermitana. *Diavoletti*, *Avventure di Topolino* e *Occhiali del nonno* affrontano temi particolarmente adatti ai più piccini con fresca semplicità e grazia poetica.

* * *

Il cinema nelle scuole — Il Centro provinciale sussidi audiovisivi del Provveditorato agli studi di Brescia ha organizzato un gruppo di manifestazioni che si svolgeranno a Brescia dall'8 al 15 settembre 1957. Esse sono: il primo Concorso nazionale per il conferimento del premio « La bobina d'oro » al miglior film didattico italiano. I film didattici e culturali debbono essere prodotti in Italia da enti, scuole, privati, espressamente realizzati in ordine ai programmi scolastici ed educativi della scuola primaria, secondaria o universitaria. I film devono essere in 35 o 16/mm. in bianco-nero o colore, ma in ogni caso presentati in riduzione da negativo 16/mm; una Rassegna internazionale del film scolastico, scientifico e di divulgazione scientifica e del film educativo. La Rassegna comprende film stranieri in 16/mm., presentati tramite le rispettive ambasciate da enti od organizzazioni di cinematografia scolastica; una esposizione dei sussidi audiovisivi nonchè delle pubblicazioni, delle riviste e dei cataloghi internazionali di tali sussidi audiovisivi. La esposizione ha lo scopo di divulgare l'uso dei mezzi audiovisivi nelle scuole, di consentire un incontro fra l'industria produttrice ed il personale dirigente ed insegnante delle scuole, nonchè di richiamare l'attenzione delle famiglie sugli sforzi e sulle realizzazioni compiute in questo campo. Nel tempo stesso, constatata la buona riuscita delle precedenti iniziative e l'opportunità di realizzare un nuovo incontro tra i dirigenti dei Centri provinciali, il comitato direttivo del Centro bresciano ha riunito alle manifestazioni il secondo Convegno dei Centri provinciali per i sussidi audiovisivi dell'Alta Italia che si svolgerà nei giorni 13, 14 e 15 settembre d'intesa con l'Ateneo di Brescia.

Vita del C. S. C.

Nuove pubblicazioni — Il Centro sperimentale di cinematografia ha pubblicato le prime cinque dispense dei suoi corsi: « La dizione — principi e regole » di Dina Perbellini, per la sezione di recitazione; « Note di fotochimica » di Lamberto Prioreschi, per la sezione di ottica; « Elementi amministrativi » di Giovanni A. Giurgola, con appendice di Ermeto Paolucci su « Il diritto d'autore dell'opera cinematografica », per la sezione di direzione della produzione; « Appunti di sensitometria » di Antonio Appierto, per la sezione di fonica e di ottica; « Note sul barocco » (con particolare riferimento al barocco di Roma) di Franco Lolli, per la sezione di scenografia e costume. Inoltre, il C.S.C. ha pubblicato il volume « Il problema dell'immissione nella produzione professionale degli allievi diplomati dalle scuole di cinema e di T.V. », a cura di Guido Cincotti e Romano Mergè. Il volume è edito in italiano e in francese.

Vivissimo interesse ha inoltre destato la recente pubblicazione — nella collezione di Studi e ricerche del Centro sperimentale di cinematografia — di due volumi che saranno presentati a Venezia in occasione della XVIII Mostra internazionale d'arte cinematografica. Si tratta di « Panorama del cinema contemporaneo » di Luigi Chiarini e di « Film visti » di Mario Gromo.

Venezia: panorama di venticinque anni

di MARIO GROMO

Nel giugno del 1932 venivano diffusi vistosi cartelloni, *Prima Esposizione internazionale d'arte cinematografica alla* XVIII *Biennale di Venezia.* L'Esposizione doveva poi diventare Mostra, anche se parecchi avrebbero pigramente continuato a chiamarlo Festival; sta comunque di fatto che, dal sei al ventuno di agosto del 1932, si attuava per la prima volta una rassegna di film inediti d'ogni Paese, e immuni da tagli o interpolazioni di qualsiasi censura, in una specie di porto franco che per quindici giorni sarebbe stato creato fra la bocca di Lido e Malamocco. I vari film si chiamavano ufficialmente « opere », si voleva infatti presentare l'opera di questo o di quel regista esattamente come era stata da lui concepita e compiuta. Se ne sarebbe quindi avuta l'« edizione originale », senza surrogati o appiccicature di doppiato; e anche ciò acuiva le attese di intenditori, di patiti e di snob, in tempi nei quali un'edizione « originale », per sciovinismi e peggio, poteva a molti ancora apparire come un frutto proibito.

In realtà quella Esposizione era nata unicamente per esigenze turistiche. Le ultime « stagioni » al Lido erano state piuttosto fiacche, a ben poco erano valse le gare di tennis o di motoscafi, la spiaggià andava sempre più adagiandosi in un suo stanco torpore. Si pensò quindi anche al cinema, come a una risorsa e a un tentativo. Si poteva provare. E se l'esito fosse stato negativo, si sarebbe poi pensato ad altro. Ma i venezioni, le loro cose, sanno di solito farle bene. La nuova iniziativa doveva perciò essere degnamente presentata, e al massimo incorniciata. Proprio allora si andavano calmando le ultime vane polemiche se il cinema potesse o non potesse essere una espressione d'arte; Venezia, con il luminoso prestigio del suo nome,

e con l'autorevole tradizione delle sue Biennali, seppe avere il coraggio di troncare gli indugi residui; e nel suo nome, ed entro quella tradizione, dichiarava di volere senz'altro accogliere il cinema fra le arti. Era come una consacrazione; e, dati i pratici motivi, assai concreti, dai quali era nata, era anche una « formula » di un'abilità indiscutibile. Nel variegato e policromo mondo del cinema si voleva scegliere il meglio, ospitarlo, onorarlo. Sarebbe quindi bastato alla rassegna del Lido si potessero attribuire i significati di patenti che registi e produttori avessero apprezzato quelle intenzioni perchè di nobiltà, certo di una preziosa vetrina, forse di una gara. Come ai Giardini, dal 1895 in poi, l'iniziativa di Fradeletto, Selvatico e Bordiga aveva visto sorgere, di biennio in biennio, padiglioni e padiglioni, dedicato ciascuno ai pittori, agli scultori e agli incisori di questa o quella Nazione; così, sullo schermo del Lido, l'iniziativa di Volpi avrebbe offerto, ai registi-artisti delle più diverse Nazioni, un loro comune e ideale padiglione, che di sera in sera avrebbe ospitato un'opera importante fra le recenti.

Tutto fu ideato e attuato in meno di tre mesi, grazie anche al prodigarsi di Luciano De Feo, che presiedeva allora l'Istituto internazionale del cinema educativo, un ente « offerto » dall'Italia alla Società delle Nazioni. Così, in un clima di improvvisato fervore, le proiezioni avvennero sulla terrazza dell'Excelsior, ogni sera vi si rizzava lo schermo, vi si disponevano file di seggioline; e il successo fu subito talmente caldo e convinto da superare qualsiasi previsione. L'espediente turistico si era trasformato, rivelandola, in una idea non solo importante e vitale, ma necessaria. Venezia, e ciò non sarà mai abbastanza riconosciuto, aveva saputo donare al cinema ciò che ancora gli mancava; e il cinema le aveva subito risposto, e le avrebbe poi sempre dovuto rispondere con gratitudine, se questa fosse un po' diffusa tra gli uomini. Prima ancora che quel primo ciclo di proiezioni si fosse compiuto, se ne annunciò un secondo, per il 1934. Le varie Biennali poi sarebbero state anche le Biennali dello schermo, creandosi così un'allusiva e lata parentela fra le arti figurative e quella cinematografica; e i più entusiasti, e i più fiduciosi, già vedevano sorgere al Lido una « Casa del cinema », aggiornata di esemplari mezzi tecnici, con salette per proiezioni private e di consultazione, con sale per convegni e congressi, con una sua cineteca, una sua biblioteca. Insomma, un vibrante museo del ci-

nema, con tutti gli impegni e le vive aderenze di una mostra permanente, sempre operante per propositi, opere, tendenze.

* * *

La seconda edizione, nell'agosto del 1934, fu davvero memorabile, e la più felice. Fruiva anzitutto del vivacissimo successo della precedente; dell'importanza dell'iniziativa, che si era andata sempre più affermando; e codesta iniziativa era assolutamente unica, a nessuno sarebbe venuto in mente di porsi a gareggiare con la gloria di Venezia, con l'autorità delle Biennali. Infine il biennio frattanto trascorso aveva potuto riunire una vasta messe di produzione, nella quale addivenire facilmente a una scelta proficua. L'esito fu addirittura trionfale. Si era voluto, pubblicitariamente, presentare quella seconda edizione, con premi, come l'« Olimpiade del film »; apparve invece ciò che era, una vera e propria mostra d'arte cinematografica, una mostra complessa e compiuta, e con le meritate segnalazioni del caso. Saggezza avrebbe voluto che si mantenesse quel ritmo biennale, per garantirsi ogni volta una vasta scelta tra i film potenziali concorrenti, e per ogni volta ribadire, con quel ritmo, la sigla, altrettanto unica e insostituibile, della Biennale. Ma il successo del '34 fu così travolgente, anche agli effetti pratici, turistici, che si decise, dal '35 in poi, di tenere la Mostra ogni anno.

Le sue vicende furono poi quelle che furono, non è questa la sede per tracciare una cronaca minuta, che potrebbe talvolta involontariamente cadere nel pettegolezzo. Basterà ricordare che già nel '35, a un solo anno di distanza, e proprio perché erano trascorsi soltanto dodici mesi, si palesò qualche fiacchezza. Altre incertezze furono evidenti nel '36 e nel '37, anche se nel '37 si inaugurò la vagheggiata apposita sede, battezzata « Palazzo del cinema ». (In quella parola, « palazzo », affiorava una matrice alberghiera, non per nulla la Società dei Grandi Alberghi ne aveva sovvenzionata la costruzione). Ma i disguidi più gravi furono dovuti a una crescente ingerenza politica nell'andamento delle varie Mostre, diventate una piattaforma cinematografica del cosiddetto « asse » Roma-Berlino. Dopo la premiazione del '37, in complesso ancora equilibrata sia pure fra incidenti persino incresciosi, la giuria diventò ufficiosa e ufficiale, composta di delegati e di funzionari; e la premiazione del

'38 apparve talmente balorda da destare echi di scandalo. (Assegnati dodici premi, cinque targhe, venti medaglie; in tutto trentasette film premiati, su quarantasei partecipanti; e quella caterva di ricompense ancora graduata e distribuita con i grossolani criteri di una presunta e unilaterale opportunità politica). Da quello scandalo nasce il proposito di dare vita a un Festival che, a Cannes, sia l'emulo e il correttivo della Mostra; e se il Festival di Cannes, per la guerra sopravvenuta, doveva cominciare ad attuarsi soltanto nel '46, la Mostra di Venezia si andava sempre più esautorando, e doveva poi superare ostacoli e diffidenze non lievi per riprendere un suo cammino nel dopoguerra.

Ma qui ci si avvicina a una cronaca recente; e poiché la Mostra sta per compiere un suo venticinquennio di attività complessiva, potrà forse non essere inutile il tentarne un panorama sommario e un po' rigoroso. In codesti venticinque anni come la Mostra ha risposto ai suoi postulati che volevano, e quindi dovevano, essere artistici? Quale è stata la sua concreta fisionomia? Quali opere autentiche ha rivelato e riconosciuto? Dai suoi vari « cartelloni » quale filmografia essenziale si potrebbe trarre? E potrebbe, tale filmografia, riassumere e costituire una legittima « cineteca », che traesse il suo nome e la sua importanza dalla Mostra stessa?

* * *

La cineteca del Lido. Quanto fiato, e quanto inchiostro, sprecati. Subito si ravvisò l'utile opportunità di possedere e conservare *in loco* i film artisticamente più significativi. Come le varie Biennali ai Giardini erano sempre state occasione di puntuali acquisti per la veneziana Galleria d'arte moderna, che di quelle Biennali poteva così conservare un'eco e una testimonianza, sia pure limitati dai criteri di chi addiveniva a quegli acquisti, e soprattutto dai fondi non certo illimitati di cui poteva di volta in volta disporre; così una cineteca veneziana avrebbe potuto assolvere analoghe funzioni nei confronti delle varie Mostre del film, ma con l'enorme vantaggio di poter compiere scelte relativamente ampie, e senza spendere, per gli acquisti, nemmeno una lira. Sarebbe infatti bastato inserire nel regolamento una clausola per la quale il produttore di un film concorrente, premiato o non premiato, fosse tenuto, se invitato, a lasciare presso la Mostra una copia, la quale, sempre nell'ambito della

Mostra, sarebbe poi stata usata a scopi esclusivamente culturali. Tutti sanno quanto sia irrisorio il costo di una copia nei confronti del complessivo costo di un film; e quella richiesta si sarebbe risolta in una lusinghiera distinzione per il produttore, il quale, volendo, avrebbe poi potuto, possibilmente con un po' di garbo, anche sfruttarla a fini pubblicitari. Tale proposta non poteva non trovare subito consenzienti i produttori. Non si trattava quindi che di inserire un breve articolo nel regolamento, di provvedere a un provvisorio scaffale, e poi, nel costruendo « Palazzo del cinema », di prevedere anche una semplice ma razionale attrezzatura. Ma questa parve superflua. E se l'articolo fu poi inserito, quasi non ebbe seguito. Fu fatto osservare, e non tassativamente, soltanto dopo la guerra. Ecco perché, nei confronti delle varie Mostre, una cineteca del Lido è oggi di fatto monca, saltuaria; e per delinearla compiutamente bisogna affidarsi alla memoria e a un po' di carta.

I primi e i più lontani ricordi ritornano, naturalmente, dalla prima edizione. Nel 1932 ancora incombeva sul cinema la relativa novità del film sonoro, con tutte le tentazioni e gli equivoci di parecchio teatro e di molto teatrino grossolanamente filmati. Si era quindi ancora in un periodo di ricerca e di stansizione; ma nel '32 la Francia presentava *A noi la libertà* di René Clair, la Germania *Ragazze in uniforme* di Leontine Sagan, gli Stati Uniti *Proibito* di Frank Capra e *L'uomo che ho ucciso,* un singolare film drammatico di Lubitsch. E se l'Olanda offriva *La pioggia* di Joris Ivens, e l'Italia *Gli uomini che mascalzoni* di Mario Camerini, la Russia era la vera trionfatrice con *Verso la vita* di Nicolá Ekk e *Il silenzioso Don* di Olga Preobraschenskaia. Otto film da segnalare, dei quali almeno tre o quattro indiscutibili; e con un contorno di film spettacolari e divistici non certo, come tali, trascurabili: da *Il congresso si diverte* al *Dottor Jekyll,* da *Il campione* a *Grand Hotel.* Si comprenderà quindi meglio, sulla base di un simile « cartellone », quel primo vivace e convinto successo della nuova iniziativa. Il cinema era ancora convalescente della inevitabile crisi dovuta al film sonoro; ma era comunque un cinema assai vitale, quella crisi si stava infatti trasformando in una crisi di crescenza; e la vitalità della iniziativa veneziana felicemente s'incontrava con i più diversi e positivi sforzi di registi e produttori.

Due anni non sono molti, ma contano parecchio, nel mondo

del film; e due anni dopo, nel 1934, la seconda Mostra può già prospetticamente rivedere e ribadire i dati e i presupposti della prima. Non c'è quasi Paese che non dia un suo contributo. L'Austria (*Mascherata* di Willy Forst), la Francia (*Il grande gioco* di Jacques Feyder), l'Olanda (*Acque morte* di Gerard Rutten), gli Stati Uniti (*Accadde una notte* di Frank Capra, *Loth in Sodom* di Sibley Watson e Melville Weber, i primi brevi disegni a colori di Disney), la Svezia (*Enstilla Flirt* di Gustav Molander) pongono i loro fra i contributi minori; ma la Russia conferma tutto il valore della sua precedente partecipazione con un nuovo gruppo davvero imponente (*Notti di Pietroburgo* di Grigori Roscial e di Vera Stroeva, *L'uragano* di Vladimir Petrov, *Ragazzi allegri* di G. V. Alexandrov, e, fuori concorso, frammenti del *Gulliver* di Ptouchko, di *Ivan* di Dovcenko, di *Boule de suif* di Römm). La Cecoslovacchia irrompe come una rivelazione, con il discutibile ma interessante *Estasi* di Gustav Machaty, con il delicato e fragrante *Amore giovane* di J. Rovenski, con *La terra canta* di un ispirato Karel Plicka; e l'Inghilterra giustamente trionfa grazie all'epica parola di un puro artista, *L'uomo di Aran* di Robert Flaherty. Sono così altri quattro o cinque film indimenticabili, con almeno altrettanti da segnalare, e sempre trascurando il solito contorno divistico-spettacolare nel quale si potrebbe però ricordare, sempre entro i loro limiti, *Viva Villa, Piccole donne, La regina Cristina.* Il cinema era più che mai vivo e vivace, esigeva da tutti l'attenzione che gli era dovuta; e la Mostra di Venezia si era meritato il trionfo perché, fin dall'inizio, aveva unicamente e soprattutto badato a essere una Mostra, impegnandosi in quello sforzo con tutte le sue energie. Così, dopo due sole edizioni, una sua eventuale cineteca, anche se assai rigorosa, avrebbe certo potuto adunare almeno una decina di opere degne di essere ricordate, meditate, riviste.

Con il 1935 la rassegna, per il solo fatto di essere diventata annuale, un po' si limita; ma soprattutto la limitano e addirittura la insidiano, come già si è accennato, sovrastrutture e interventi estranei, politici. La partecipazione della Germania si fa massiccia (otto film), la imita l'Italia (sei), l'America non demorde dalla sue numerica egemonìa (quindici), seguita dalla Francia (nove); ma fra tutti i gruppi, per una cineteca, si sarebbe dovuto indicare soltanto *Il traditore* di John Ford, citando alcuni episodi de *La maschera eterna* di

Leo Lapaire, qualche sequenza de *La Cucaracha* di Lloyd Corrigan e di *Becky Sharp* di Rouben Mamoulian per alcune loro ricerche cromatiche, e parecchie preziosistiche inquadrature di *Capriccio spagnolo* di Joseph Von Sternberg.

Quando le citazioni si rivolgono anche ai frammenti è segno, di solito, che il complessivo panorama è tutt'altro che ricco; e così accade anche nel 1936, vi si impone soltanto la *Kermesse eroica* di Jacques Feyder, seguita, ma a parecchia distanza, dai cecoslovacchi Rovenskj e Fric con *Marisa* e *Janosik*, e dall'ormai puntuale Frank Capra con *E' arrivata la felicità*. (Per uno scrupolo si potrebbe ricordare anche *La sinfonia dei banditi* di Friedrich Feher, un saggio di cosiddetta avanguardia, ma di una avanguardia ormai superata, piuttosto di retroguardia). Con il 1937 la Mostra ha come un guizzo, pare alquanto risollevarsi; e ciò perchè sta raggiungendo un suo alto livello il cinema francese, basterebbe infatti *La grande illusione* di Jean Renoir a giustificare e a nobilitare una Mostra, della quale si può inoltre citare *Winterset* di Alfred Santel. Ancora la Francia, nel 1938, con *Quai des brumes* di Marcel Carné (da ricordare *La pattuglia* di Tazaka Tomotaka, *Pigmalione* di Anthony Asquith e Leslie Howard, *Jezebel* di William Wyler); e ancora la Francia, nel 1939, con *Alba tragica* di Marcel Carné (da citare *La bestia umana* di Jean Renoir, *Godi la tua giovinezza* di Per Lindberg, e *Il pianto delle zitelle,* un asprigno documentario di G. P. Bellini).

Gli ultimi giorni sono squallidi, treni e aerei vedono partenze che sembrano fughe, i pochi rimasti si ritrovano attorno a una radio, le truppe di Hitler stanno invadendo la Polonia.

* * *

Dal '40 al '42 la Mostra diventa « Manifestazione », una mediocre obbligata vetrina per i film dell'« asse ». In quegli anni i nostri reggitori supremi e intermedi, nell'attesa della immancabile vittoria finale, volevano che la vita dei loro sudditi fosse esteriormente « normale ». Venezia doveva quindi continuare ad avere, sia pure ridotta, la sua rassegna; di quei tre anni sono in tutto e per tutto da citare *La falena* di Frantsek Cap, *Lettere d'amore smarrite* di Leopold Lindtberg; e di quei tre anni si potrebbe scegliere per la cineteca veneziana un solo film artisticamente valido, dovuto a un giovane ungherese, Stefano Szöts, *Gli uomini della montagna.*

Così, in otto anni. dal '35 al '42, gli scaffali non si sono certo arricchiti come lo erano stati in soli due anni, nel '32 e nel '34. Di edizione in edizione la Mostra si era inturgidita, gonfiata, burocratizzata. La bandiera di un Paese anche secondario, mai prima apparsa sui pennoni del Lido, era salutata come una nuova effettiva conquista, anche se il film di quel Paese, di quella nuova bandiera, era poi di una mediocrità e di una inutilità desolanti. Le « delegazioni » furono un'altra trovata di quegli anni, delegazioni ufficiali che naturalmente dovevano essere « accreditate », come presso una corte di una inesistente Sua Maestà; ed erano per lo più mediocri esponenti di velleità pseudo-autorevoli e di pretese persino perentorie, specialmente nei confronti di questo o di quel premio. Di qui dei criteri di una presunta giustizia distributiva, e perciò quasi soltanto quantitativa, per gli inviti, le precedenze, le proiezioni, le premiazioni. Venezia era sempre bella, bellissima; e si credeva, magnanimamente, di compensare tizio e caio invitandoli a trascorrere alcuni giorni nel clima veneziano, se i film erano brutti c'erano pur sempre il Canal Grande e piazza San Marco.

Così quello che era dapprima stato un espediente turistico, e che si era poi subito trasformato in una sorprendente e autorevole Mostra d'arte, si era di anno in anno ridotto a essere una mostra campionaria del film, con le stanchezze e i compromessi del caso. Ogni tanto qualche voce si levava, segnalando, discutendo, proponendo, e con il solo risultato di sentirsi da qualcuno approvare, ma molto privatamente, e con alquanti prudenziali sospiri, quasi in un complice vicendevole segreto. E anche quando la fine del regime parve assai prossima, e dopo quel crollo, e con l'occupazione tedesca, lutti e miserie s'infittirono, chi fosse riuscito a pensare per qualche istante alle eventuali e ulteriori sorti della Mostra dopo la fine della guerra, si sarebbe detto sicuro che, se non altro, quelle formule e quei criteri sarebbero indubbiamente stati abbandonati e sostituiti.

Si dovrà giungere al '46 perché la Mostra possa riprendere una sua attività, e proprio quando si inizia quella del Festival di Cannes. La Mostra del '46 fu quindi, per forza di cose, e come fisionomia esteriore, necessariamente in sordina; ma fu ricca di opere importanti. Non per nulla erano trascorsi gli anni che erano trascorsi, e la produzione relativa aveva nel frattempo costituito, diremo così, le sue riserve. *Les enfants du Paradis* di Marcel Carné, *Enrico V* di

Laurence Olivier, *Paisà* di Roberto Rossellini e *Ciapaiev* dei fratelli Vassiliev sono quattro film che entrano con tutti i diritti e con tutti gli onori nella nostra platonica cineteca. E ancora nel 1947, in parte ripetendosi la situazione precedente, si hanno *Sirena* di Karel Stekly, *Le diable au corps* di Claude Autant-Lara e *Quai des Orfèvres* di H. G. Clouzot, con le doverose citazioni de *I racconti di Chapek* di Martin Fric, *Gli assassini sono fra noi* di Volfang Staudte, *Caccia tragica* di Giuseppe De Santis, *La perla* di Emilio Fernandez, *L'ammiraglio Nakhimov* di Vsevolod Pudovkin, *Spellbound* di Alfred Hitchcock. L'agilità e il buon volere degli organizzatori provvedono anche a uno « spettacolo d'arte metafisica e surrealista », a una mostra retrospettiva con opere francesi, tedesche, svedesi e russe, a ben tre « personali » (Dreyer, Alexandrov, Siodmack), e a un'intera sezione di film per ragazzi.

Tanta attività, e così cospicui risultati, sembrano suscitare attorno alla Mostra come un nuovo mattino, le edizioni del '46 e del '47 si potrebbero porre senz'altro accanto alle due meglio riuscite, del '32 e del '34. Con il '48 si riapre la sede del Lido, diventano organiche le « sezioni speciali » dedicate a film scientifici, didattici e per ragazzi, si ribadisce l'opportunità di retrospettive; e se *Amleto* di Laurence Olivier sembra risolvere, con molta autorità, il persistente equivoco del cosiddetto teatro filmato, il cinema italiano, che si era nel frattempo imposto in tutto il mondo, afferma *La terra trema* di Luchino Visconti e *Sotto il sole di Roma* di Renato Castellani. Citazioni doverose: uno stanco Flaherty in *Una storia della Luisiana,* un incisivo Huston ne *Il tesoro della Sierra Madre,* un massiccio Pabst ne *Il processo,* un dolciastro Reed in *Idolo infranto,* un animoso Zampa in *Anni difficili.*

E' indubbio che anche l'edizione del '48 va posta, sia pure in minore, fra le positive. Se l'iniziativa di Cannes è ancora incerta, e fin troppo disordinata e festaiola, si direbbe che lo schermo del Lido abbia ritrovato, in soli tre anni, una parte del suo primitivo prestigio. E ciò perché i nuovi organizzatori, espressi dalla Biennale, avevano riportato la Mostra entro la Biennale stessa, riuscendo a essere o a fingersi sordi nei confronti di estranee ingerenze. Non avevano però compreso come la riuscita in diminuendo delle loro tre ultime edizioni fosse soprattutto dovuta alla riserva di film importanti che si era costituita nella lunga antivigilia e nella non

breve vigilia; e nemmeno compresero che gli errori di prima della guerra dovevano essere meditati e sanati per non vederli tornare. Se ciò fosse stato inteso, evidente sarebbe apparsa la necessità di una riforma di struttura, da attuarsi anche per gradi, ma coerente, e non miope. Quello era il momento opportuno, non avrebbe destato prevenzioni ostili o calcoli troppo precisi, non per nulla si parlava dovunque di « ricostruzione », e non se ne parlava soltanto, dovunque si operava. Una riforma organica della Mostra di Venezia non avrebbe stupito nessuno, sarebbe anzi a tutti apparsa tanto necessaria quanto inevitabile; avrebbe dovuto soltanto trovare il coraggio di avere un po' di coraggio.

E invece, con il '49, se l'organizzazione si perfeziona, e si costruisce l'Arena dove si ripetono per un pubblico più vasto le proiezioni del Palazzo, e si ampliano e si tonificano le sezioni speciali, per lo più si ricalcano le formule di prima della guerra, sia pure con qualche ritocco. La Mostra, nei confronti dei film, continua cioè a essere di fatto soltanto un'ospite. Offre le sue pareti perché le varie Nazioni vi appendano, praticamente, le tele che vogliono. Ci si impensierisce, e molto, che un determinato film possa « ledere » la suscettibilità dei rappresentanti di un altro o di altri Paesi; non si esclude quindi qualche compromesso e qualche ripiego; sovente la Mostra pare una vecchia e un po' decaduta padrona di casa che ponga tutti i suoi sforzi di buona volontà alle prese con degli ospiti che talvolta sembrano proprio non saper vivere, tanto appaiono esigenti, importuni. Evidentemente, il cosiddetto « momento » internazionale era molto difficile (ma quando, poi, non lo sarà?); e per quella povera padrona di casa le attenuanti, e persino le giustificazioni, erano parecchie. Ma se più di una volta, di fronte a tutte quelle massicce o minute difficoltà, seppe cavarsela, nemmeno suppose che, per evitarle, l'atteggiamento forse più adatto sarebbe stato ignorarle. Non ignorandole, invece, non solo riconosceva loro dei diritti, ma li incoraggiava, aizzandoli; la povera padrona di casa finiva per essere sempre meno padrona nella sua casa; soprattutto nei confronti dei produttori, legatisi in una loro potente federazione internazionale, la quale giungerà poi presto a esigere di dare il suo crisma a Mostre e a Festival, sindacandone strutture e regolamenti.

Così, nel '49, comincia a radicarsi una crisi latente; con le sue vecchie formule la Mostra tende a riprendere un suo passo di strada. E se l'Italia si affermò con *Cielo sulla palude* di Genina, e la Francia con *Giorno di festa* di Tâti e *Manon* di Clouzot, e la Germania con *Ballata berlinese* di Stemmle, un film degno di una cineteca è quello fortuitamente inviato da un « indipendente » americano, *L'escluso,* di Sidney Meyers. Ricominciano quindi le cadenze di una accurata ma ordinaria amministrazione, nemmeno si sospetta che possano essere mutate, ci si affida alle singole scelte nazionali, alle « delegazioni », ai produttori. Della Mostra del '50 sono da ricordare *La ronda* di Ophüls, *Dio ha bisogno degli uomini* di Delannoy, *Giustizia è fatta* di Cayatte, *Giungla d'asfalto* di Huston; manca però l'opera indiscutibile, che riappare invece nel '51 con *Il diario di un curato di campagna,* di Robert Bresson. C'è anche un saggio molto significativo del nuovo cinema giapponese, *Rasho-mon,* di Akira Kurosawa; e per altri quattro anni i giapponesi manterranno ottime posizioni con *La vita di O'Haru, Ugetsu Monogatari* e *L'intendente Sansho* di Mizoguchi, e con *I sette samurai* di Kurosawa, mentre, negli stessi ultimi quattro anni, dal '52 al '55, domineranno *Giochi proibiti* di René Clément e *Ordet* di C. T. Dreyer. Due film indiscutibili in quattro Mostre; non sono molti. Anche se di quelle quattro edizioni si dovranno ricordare *La pastorella e lo spazzacamino* di Grimault, *I vitelloni* e *La strada* di Fellini, *Sadko* di Ptoushko, *Il piccolo fuggitivo* di Ashley, Engel e Orkin, *Vecchie leggende* di Trnka, *Senso* di Visconti, *Il ritorno di Vassili Bortnikov* di Pudovchin, *Fronte del porto* di Kazan, *Giulietta e Romeo* di Castellani, *La cicala* di Samsonov, *Ciske, muso di topo* di Staudte, *Le amiche* di Antonioni, *Boris Godunov* della Stroeva: quattordici film da citare, su centoventi.

Della coraggiosa e travagliata Mostra del '56 sarebbe superfluo rievocare adesso le vicende; è cronaca di ieri, sottolineata da una assai discutibile non assegnazione dell'unico premio in palio.

* * *

Si è dovuto per forza di cose passare in rassegna le successive edizioni per averne un sommario schematico ma preciso, sulla base del quale cercare una risposta alle domande che si erano poste. La prima evidente constatazione è che lo schermo del Lido ha avuto

due periodi di genuino risalto: ai suoi inizi, e nell'immediato dopoguerra. Ha rivelato, e qualche volta imposto, film eccellenti; ma questi gli venivano di solito inviati, esattamente come troppi altri inutili, negativi; e la Mostra accoglieva i primi e i secondi, non certo con indifferenza, ma per lo più costretta dalla sua struttura e dai suoi ordinamenti. E' anzi doveroso riconoscere come, da parte dei direttori che si sono succeduti, si siano sovente compiuti sforzi più che meritori per correggere o attenuare questa o quella situazione; ma troppe volte, quando si poteva credere di avere eliminato o superato un ostacolo, questo, quasi automaticamente, tornava a costituirsi, e insormontabile.

La Mostra, come già si è accennato, era parecchio prigioniera di se stessa: di alcune sue superate tradizioni, di parecchie sue formule stanche, di una complessiva sua innegabile usura. Se la produzione di ogni Paese fosse stata talmente valida e ricca da poter alimentare degnamente tanto la Mostra veneziana quanto le altre iniziative similari che negli ultimi anni si erano affermate (Cannes, Karlovy Vary, Berlino, Locarno, per citare le maggiori); allora lo schermo del Lido avrebbe certo avuto parecchie altre automatiche fortune. Ma i problemi « di fondo » della Mostra sarebbero comunque rimasti, se pure meno avvertiti.

Purtroppo il complessivo tono delle varie produzioni si è andato sempre più uniformando, appiattendo. I mezzi impiegati per un film di presunto rilievo sono diventati enormi; e a essere quasi esangui si sono ridotti i tentativi davvero audaci, spregiudicati, indipendenti. Sarebbero proprio questi a maggiormente interessare una mostra; la quale ha dovuto invece accontentarsi per lo più di una parte della normale produzione. Si sono perciò quasi invertiti i termini. Da principio erano e dovevano essere i produttori a desiderare le loro partecipazioni; ora sono Mostre e Festival a desiderare i film, quasi a disputarseli. E' una situazione poco lieta, che potrebbe risolversi in una larvata stasi e in una aridità effettiva, le quali potrebbero riflettere il costante industrializzarsi e commercializzarsi del cinema, e in proporzioni sempre più pesanti e vistose. E' un non lieve problema, che in codesta situazione viene a porsi per i responsabili di Mostre e di Festival; e si dovrà onestamente riconoscerlo, anche se l'ultimo grave disagio era stato

da tempo e da molti preveduto, e, ai suoi inizi, sarebbe stato non difficile porvi riparo.

A riscorrere rapidamente, come si è fatto, i cartelloni delle varie Mostre veneziane, si ritrova un panorama tutt'altro che esauriente. Perché fu delineato e costituito sulla base di formule e di abitudini che già si sono fin troppo ricordate. Infatti, dal '35 in poi, è indubbio che tre fondamentali contributi hanno dominato il cinema come espressione d'arte. La fioritura francese di prima della guerra (accolta soltanto in parte al Lido e, per determinanti politiche, più osteggiata che lumeggiata); la fioritura italiana del dopoguerra, il cosiddetto « neo-realismo » (a Venezia quasi assente, non vi apparve mai un film di De Sica); la recente fioritura giapponese (esordì al Lido quasi per caso, salvo poi a confermarsi per mezzi propri). Sono tre importantissimi momenti d'arte che a Venezia, da parte dei responsabili, hanno avuto di volta in volta accoglienze e riflessi almeno strani. E indicano, con tutta una situazione, uno stato d'animo.

Una Mostra d'arte dovrebbe essere la naturale e provvida alleata degli artisti, non certo dei mercanti delle loro opere e di molte altre. Dovrebbe quindi, con i suoi mezzi e la sua autorità, quasi opporsi ai mercanti, incoraggiando invece gli autori a liberamente esprimersi e a imporsi. Una mostra d'arte cinematografica dovrebbe allora farsi l'insostituibile alleata di quanti registi possono artisticamente contare, seguirli e spronarli, avere in ciascuno di essi un amico tanto fidente quanto fidato. Aiutare insomma, e onorare, chi veramente se lo meriti. Sia ospitando e segnalando le sue opere quando queste ci siano, sia ospitandone e segnalandone altre che per tono e tendenza perfettamente rientrino in quella chiara e leale intesa. Tutto ciò non può non fondarsi che sul lento e solido stratificarsi di una stima reciproca. Occorre quindi e anzitutto saper valutare opere e uomini; di questi, riuscire a ottenere una limpida fiducia; e procedere sempre uniti.

Potranno sembrare ingenue utopie. Lo sarebbero se nel cinema tutto fosse soltanto vanità e denaro. Invece lo schermo ha avuto, ha e avrà i suoi artisti; attorno allo schermo sono fiorite iniziative culturali assai rigorose; lo stesso normale vastissimo pubblico è meno peggiore di quanto si possa credere, può comunque contare su non piccole minoranze informate, esigenti; esiste quindi tutto un am-

biente, e favorevole. Era ed è in quell'ambiente che si doveva e si dovrebbe operare, sempre più tonificandone il clima. Facili ironie di industriali e sommari calcoli di mercanti non dovrebbero avere molto peso. Si dovrebbe, comunque, riconoscere vicendevolmente che si parlano due linguaggi diversi. Entrambi legittimi, entrambi importanti, ma diversi. E quei due linguaggi si possono a loro volta condensare in due formulette: film « da Mostra », e film « non da Mostra ». Sarebbe almeno sciocco pretendere di formare il cartellone di una Mostra soltanto con dei cosiddetti capolavori. Film « da Mostra » possono degnamente essere anche dei tentativi, o anche dei film sbagliati, o film che si riscattino per alcune pagine indiscutibili; l'importante è di non confondere lo schermo di una Mostra con quello di una qualsiasi sala cinematografica, sia pure sfarzosa.

A rievocare le centinaia di film che in venticinque anni si sono susseguiti al Lido, e a saggiarli con la piccola, modesta, ma infallibile pietra di paragone dei film « da Mostra » o « non da Mostra », si deve purtroppo concludere che i secondi, nei confronti dei primi, sono stati caterva, alluvione. Se si volesse considerare il complesso delle varie edizioni come una serie di festività turistico-cinematografiche, allora ne balzerebbero, in proporzione, un rilievo e una nobiltà innegabili; ma se quel complesso deve invece considerarsi per ciò che sarebbe dovuto essere, dati i suoi proclamati intenti, vale a dire una Mostra d'arte: allora il suo panorama si fa piuttosto piatto e incompleto, non ha molto servito arte e cultura, ha troppe volte rinunciato ai suoi compiti, sfornando e sfornando film inutili, « non da Mostra ».

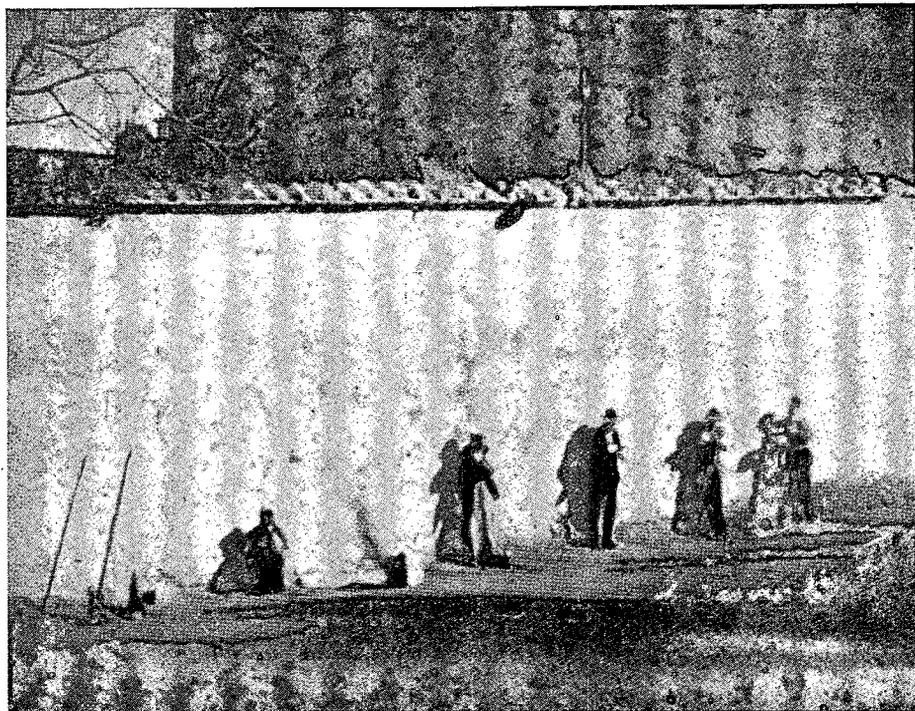
In tale conclusione si radicano motivi e pretesti di polemiche recenti e non recenti, che hanno determinato la « riforma » dell'anno scorso. Una riforma forse troppo improvvisa, drastica, addirittura; che sarebbe stato necessario servire e aiutare con una laboriosa e instancabile finezza di preparazione, di penetrazione, di persuasione; ma comunque una riforma tanto importante quanto meritoria. La giuria diventava infatti molto più autorevole delle precedenti, era davvero internazionale, e liberandola da una pletora di premi da assegnare, e fin troppo riducendoli, la si difendeva, finalmente, dalle più diverse pressioni. E i film da accogliere erano non meno finalmente sottoposti al vaglio di criteri artistici, esercitati

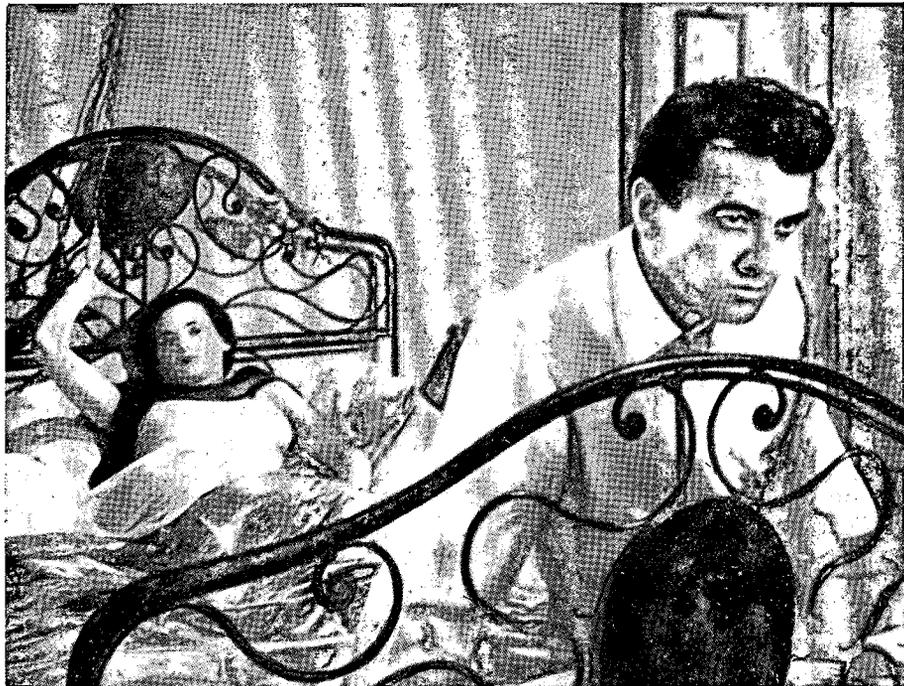
da una apposita commissione, che si poteva anche definire come una pre-giuria. Si comprende come tutto ciò sia potuto apparire assai ostico a quanti erano abituati o interessati a parlare un altro linguaggio, non certo quello che risponde a intenti d'arte. Le reazioni sono state quindi assai dure, e tenaci, soprattutto da parte dei produttori e delle loro associazioni. Era facile prevederle, assai meno facile superarle; e lo furono soltanto in parte, anche se il nuovo direttore della Mostra, giovane e animoso, vi dedicò e vi dedica molte sue energie.

Ma ora, per giungere a una rapida e sommaria conclusione anche sui problemi di fisionomia e di struttura, non è forse inutile un'ultima pacata parola. La figura del direttore della Mostra è stata troppo sovente quella di un Cireneo. A lui tutti i compiti, tutte le responsabilità, tutti i problemi, e a lui il subire tutte le interferenze e tutte le pressioni, con l'implicito invito a diventarne un abile interprete e, nello stesso tempo, un provvido cuscinetto ammortizzatore. Ma se, in tali condizioni, esistesse davvero chi avesse la capacità di sopportarle, di sostenerle, e di superarle, quello dovrebbe anzitutto essere un uomo di vasta e riconosciuta cultura, con una particolarissima competenza nei dominii cinematografici, e specialmente nei confronti di autori, tendenze, e trabocchetti pseudo-critici, pseudo-estetizzanti e pseudo-estetici. Dovrebbe inoltre avere un tatto, una finezza e un'abilità degni di un insigne diplomatico di razza. Dovrebbe ancora poter contare su di una rete di rapporti personali molto solidi con quanti davvero contano, per i più diversi aspetti, nelle cinematografie dei vari Paesi. E così via. Non è pretendere molto, non è pretendere troppo?

I normali compiti di un direttore sono certo complessi, e importanti. Ma, specialmente dopo l'adozione della nuova formula, quanto quei compiti gli verrebbero facilitati, e come la sua figura ne sarebbe rafforzata, se accanto a lui (non sopra, e non sotto) esistesse un prestigioso e attivo comitato artistico internazionale, al quale demandare tutti i problemi veramente d'arte della Mostra, dalla sua più genuina fisionomia alla scelta e all'ordine di proiezione dei film, dalle mostre retrospettive a quelle personali. Un comitato del genere, se internazionale, e piuttosto ampio, e costituito da indiscutibile personalità artistico-culturali delle varie cinematografie, avrebbe in ciascuno dei suoi membri, e per il suo

rispettivo Paese, un autorizzato e autorevole esponente della Mostra, operante lungo l'intera annata, per informazioni e proposte, segnalazioni e contatti. Quando il comitato si riunisse potrebbe utilmente fruire della recente e seguita attività dei suoi singoli membri, tutti legati da una chiara intesa comune; e i risultati, presto o tardi, si avrebbero, e cospicui. Si tratterebbe pur sempre di voler parlare un solo determinato linguaggio; e con pazienza, e con ostinazione, e sopratutto con garbo, riuscire a farlo intendere anche ai più restii. Purché, beninteso, non si voglia rinunciare alla recente « riforma », e la si voglia anzi completare ai fini di una sua effettiva efficienza. Altrimenti, formula per formula, e sia pure con altre etichette molto esteriori, si ricadrà nei guai di un recente passato, che si sono purtroppo dovuti ricordare; e la Mostra d'arte cinematografica di Venezia finirà per essere anch'essa un Festival, così come ce ne sono ormai parecchi, ciascuno alle prese con i suoi problemi, finanziari, logistici, turistici, mondani, e anche cinematografici.

Michelangelo Antonioni.

MICHELANGELO ANTONIONI: *N. U.* (*Nettezza Urbana*), 1948.

L'amorosa menzogna, 1949.

MICHELANGELO ANTONIONI: *Cronaca di un amore,* 1950 (L. Bosè, Massimo Girotti).

La signora senza camelie, 1952-53 (Lucia Bosè, Ivan Desny).

I vinti, 1952 (Fay Compton, Peter Reynolds)

MICHELANGELO ANTONIONI: *Tentato suicidio,* un episodio di *Amore in città,* 1953.

Le amiche, 1955 (Eleonora Rossi Drago, Yvonne Fourneaux).

Le amiche, 1955 (Gabriele Ferzetti, Madeleine Fischer).

Michelangelo Antonioni simbolo di una generazione

di GIAMBATTISTA CAVALLARO

Un discorso su Antonioni, oggi, è tutt'altro che facile, soprattutto per chi, in un tempo che crea fra registi e critici improvvise e innaturali familiarità, e che al sempre più raro esercizio della fantasia, della memoria e della meditazione sostituisce l'illusoria immediatezza dell'intervista (come una verità senza tramite che uccide, con la perentorietà del documento, qualunque riflessione più lenta e imprecisa), si trova spaesato, non godendo di questo tipo di amicizie; se ha pudori e difficoltà da superare da solo, se vuol mantenere, verso di sè e verso gli artisti del cinema, un rispetto più eccessivo, un amore silenzioso e quasi segreto, il critico finisce per ignorare fatti, parole e circostanze pure importanti, anche per il giudizio complessivo, fondati ancor oggi tanto sulla biografia, la confidenza e addirittura la psicanalasi.

Così, per me, di Antonioni. Quando seppi, al tempo di *Cronaca di un amore* che aveva chiesto chi fosse l'autore di un'infinita recensione in corpo 6 sull'« Avvenire d'Italia »; quando parlavamo di lui, Renzi ed io, nelle lunghe peregrinazioni fra il Delta, Ferrara e Bologna, preparando nel suo clima alcuni nostri documentari, quasi sottraendogli un po' di paesaggio e di immagini; di lui e di altri amici documentaristi ferraresi, che avessero messo al loro attivo almeno una volta la parola « Po » nei titoli di testa dei loro cortometraggi, e poi a Bologna tre anni fa, quando ascoltai una sua conferenza al Circolo di cultura, che trascorreva fra l'allucinante descrizione della situazione politico-culturale italiana, e la definizione di taluni incredibili canoni di ripresa — era il dogma della « camera » immobile — in un pomeriggio caldo e pigro di estate. Un breve incontro, due anni fa all'« Excelsior » (vi alloggiava, ma

era chiaro che non era il suo ambiente), all'indomani della presentazione di *Le amiche* alla Mostra di Venezia, il suo ribattere e sottrarsi alle dure rimostranze di Aristarco (« *ma io ho voluto fare un'altra cosa da Pavese* »), la sua precisione di giudizio nei confronti del *Boris Godunov* della Vera Stroeva (« *produce delle emozioni puramente estetiche* »), una lettera affettuosa e amichevole; ecco tutto ciò che possiedo privatamente di lui, poco di più. So dei suoi passaggi a Bologna, ma solo quando egli è già ripartito, e ne sento parlare come di un'ombra che silenziosamente scorre sotto i portici delle nostre antiche strade; mi raccontano le sue bizzarre traversie, che assumono un colore di grottesco e di favola. Antonioni che si rompe un braccio in un incidente d'auto perchè è rimasto estatico a guardare il paesaggio — il suo famoso ambiente — che gli franava contro, anticipa in qualche modo il protagonista de *Il grido;* in qualche scappata a Roma lo intravvedo contro una parete del salotto di Suso Cecchi D'Amico, so che cerca un soggetto. E poi basta, vedo il suo nuovo film e penso a quale discorso potrei fare su di lui e nel quale conciliare il senso, che provo, di grande distanza e di partecipazione istintiva, l'illusione di conoscerlo conoscendo me stesso, un me un po' più vecchio, con una storia in anticipo della — mia — è così, in fondo, che conosciamo tutto e tutti, cercando in noi una disponibilità interna che ci è stata sollecitata da un esterno insolito, e la difficoltà reale di penetrare oltre quel prisma psicologico, linguistico, tecnico, quella cultura che gli è contemporaneamente espressione e velo, originalità e frattura interna. Almeno, così sono istintivamente portato a credere.

Per parlare di Antonioni, sia pure schematicamente, bisogna creargli attorno un clima. Egli ne porta con sè uno di provincia non chiassosa, non volgare, ma chiusa, superba, infelice. E' così Ferrara? Bisognerebbe, per conoscerla, averla abitata negli anni che ci formano il carattere e la fantasia. La difficoltà, in Antonioni così evidente, di trovare il rapporto giusto col tempo, con il mondo e i suoi problemi, con gli altri uomini, quel suo bisogno di singolarità e di modernità, quella eleganza costruita su volumi medi, toni grigi, edificata su temi apparentemente semplici, ma in realtà studiatissimi, gli derivano da una gracilità e complessità femminea, singolare, in un mondo di rozzi e spavaldi maschi (nella politica, nella cultura, nel rapporto collettivo, nel gioco interno del carattere). Così è una certa città di provincia, oggi; essa è il luogo dove i valori certi e positivi

sono più in crisi. Il trapasso dal vecchio al nuovo, accelerato dalla guerra, ha saltato i momenti intermedi, accostando paradossalmente tempi e civiltà lontane. I traslochi da una classe sociale all'altra sono frequenti nelle donne, estremamente impensabili per gli uomini. Tra città e campagna, tra passato e presente, una apparente vicinanza nasconde distanze invalicabili. Nelle stesse strade si possono ascoltare antiche canzoni popolari e i ritmi del Rock and Roll. A pochi chilometri dai negozi di moda c'è il Po con la sua gente, come un retroterra africano attorno a New York.

Condannata a un ruolo di impotenza e secondario, la città di provincia vive nel senso del provvisorio e si contenta dell'apparente (in essa non si possono verificare mutamenti radicali); isolata dai grandi fatti modificatori, diventa una società esteriormente conservatrice; ma al mantenimento delle posizioni antiche non corrisponde una fedeltà ai valori su cui era fondata. Perciò è tradizionale e cinica al tempo stesso. Attorno alla piazza, nelle vie centrali si coagula e gravita una umanità eterogenea, divisa da solchi profondi, che offre una continua possibilità di confronti, ironie, umiliazioni e rancori. Apparentemente in essa domina il ceto medio, ma in realtà non c'è mediazione naturale. Con le sue misure ridotte essa sembra poter permettere un più facile incontro con il mondo popolare, intellettualisticamente inteso come depositario dei valori naturali; ma esso pure è dominato da una segreta voglia dell'alto: la grande città, la ricchezza, affermarsi, uscire. La città di provincia, nelle sue diverse classi, ha tutti gli istinti e le irrequietezze di una nuova piccola borghesia. Travolti gli antichi valori civili e religiosi dalle regole di un mondo che non ne rispetta più il ruolo tradizionale e ne mantiene quasi solo la facciata logora, esteticamente ancora suggestiva, non ancora stabiliti i canoni di un assetto possibilmente giusto ma almeno vitale, efficiente, in cui essa riesca a vivere esprimendo la sua vocazione di protagonista del futuro, si agitano in lei un bisogno di novità e un'apatia, una noia dell'assetto attuale, che la provocano ad eccidie, inibizioni, e la sfogano in anarchie private, rimorsi, atteggiamenti.

In questo senso, soltanto, Antonioni risponde a Ferrara. Una città che specchia, nelle facciate grigie, un tempo che non esiste più, e di cui conserva i muri come grandi fondali fuori dei quali scorre una vita diversa. Il silenzio, all'interno dei palazzi antichi e nelle vie raccolte, dove ancora scende un accordo di pianoforte, è

disturbato dal fragore delle strade percorse dal traffico violento. Turbata dalle più gravi inquietudini politiche e sociali, mantiene tuttavia il gusto di una civiltà che si è costruita una misura perfetta in proporzioni ridotte, ed ha quindi una istintiva diffidenza per la violenza sgarbata del nuovo (1). Essa tende perciò, nei suoi elementi più consapevoli, a stabilire la sua modernità in una segreta aristocrazia di scelte civili ed artistiche; non potendo competere in quantità con la grande capitale, affida il suo domani a una rivincita di qualità (e quindi a ùn primato individualistico); restia alle grandi innovazioni, aspira al nuovo, ma con mezzi e strutture già sperimentate e più note, in cui può esprimere meglio la sua cultura. Solo una città come Ferrara, capitale rispetto al delta, ma isolata rispetto alla capitale, stimola un certo tipo di ambizione culturale, invitandola al superamento del provincialismo nazionalistico (2). Per il suo isolamento che priva dei contatti, delle conoscenze e delle consuetudini necessarie, essa non favorisce i mezzi per l'esatta conoscenza dei mutevoli rapporti della società nel suo complesso; di più: non abitua a vedere le cose nel loro complesso, ma piuttosto a esaminarne qualche aspetto con la lentezza, l'acutezza e il radicalismo di una riflessione lunga, ferma ed estraniata. Invita alla inesorabilità del moralismo, e agli scatti ribelli di un esasperato anticonformismo.

Le tracce di una origine di provincia restano sempre. O solo come una difficoltà pratica rispetto al mondo (che magari consiste in un persistente stato di inferiorità, di mancanza di retorica di sè stessi, proprio perchè il problema di sè è divenuto un tormento ben più ambizioso ed intimo di chi se lo pone soltanto come un riuscire

---

(1) D.: *Per quale ragione il pubblico preferisce di gran lunga il film americano?* — R.: Non è sempre vero. I vari *Pane e amore...* e *Don Camillo, La donna più bella del mondo, Marcellino pane e vino, Rififi* hanno registrato incassi sbalorditivi. Questo vuol dire che americani spagnoli francesi italiani, tutti hanno le medesime probabilità di piacere al pubblico. Nel caso particolare dei film americani, una delle ragioni potrebbe identificarsi nel loro modo di raccontare, direi di dimostrare per eccesso: Perfino gli attori, nella scia del metodo Kazan, sfoggiano una recitazione esasperata: James Dean e Rod Steiger, insegnino. Oggi non serve, evidentemente, che la violenza; materiale e morale, psicologia e sentimentale. Il pudore, la sobrietà, il senso della misura sono inutili. Questo insegna il successo di certi film. Ma prima di accettarlo, io vorrei essere convinto che un tale insegnamento fa andare avanti il cinema. Ho molti dubbi. (Da « 37 domande a Michelangelo Antonioni », su « Tempo », 4 luglio 1957).

(2) D.: *Ritiene che la nostra cinematografia debba ritenersi, in genere, superiore ovvero inferiore a quella straniera? Se inferiore, per quale motivo?* — R.: Che cosa significa « superiore »? Come quantità di film buoni o come qualità anche di un solo film? Evitiamo di parlare di una nostra cinematografia in contrapposto a quelle straniere. Contano le singole opere non il loro complesso. (Id. id.).

rispetto agli altri: è il problema come se lo pone chi non ne affida la risposta a un'improbabile possibilità di confronto, e quindi lo ha di fronte a se stesso, ed è un'umiltà orgogliosa senza prospettiva di pace), o anche come una difficoltà a trovare un certo ritmo di interessi, di una certa facilità nel comunicare. Ma è anche una specie di rancore per una ingiustizia oggettiva, e la ricerca affrettata dei colpevoli, e un bisogno di affermare superiore la propria origine, in quanto più aperta, più moderna, più pura, più morale la propria società. E come una ragazza di Ferrara cerca di « stare alla pari » con quella di Roma o di Torino attraverso la moda (cioè nelle apparenze estetiche), stando al corrente, e cercando uno stile, un linguaggio, ma senza abbandonare le chiusure moralistiche e i convenzionalismi della piccola città, così avviene un po' all'intellettuale. I suoi giudizi di valore, o di qualità, sono quasi sempre acuti ed esatti, ma perentori, rigidi, scarsi del senso del relativo, e della morbida sfumatura; la sua cultura è estremamente seria e consapevole, fino a diventare un'armatura robusta, che dà alla personalità un abito eccezionale, ma essa può anche impedire alla fantasia e al sentimento di esprimersi con spontaneità istintiva (infatti è tipico il caso di Fellini che rinuncia alla cultura per mantenersi vicino alla fantasia elementare, avvertendo in sè, rovesciata, questa opposizione per la cultura che ingrandisce, difende e raffredda, e l'istinto che disarma e scopre, ma permette una più calda sincerità). Ma attraverso questa armatura culturale, resta sempre la traccia di una maturazione non armonica, con eccessi, arresti, squilibri che pesano anche sui più meditativi e intelligenti, dalle semplici proporzioni fra conoscenza reale e giudizio delle cose, a complessi più gravemente perturbatori di una ordinata valutazione della realtà (3).

---

(3) Ecco come Antonioni reagisce al moralismo bigotto della provincia: — D.: *In che cosa, più particolarmente, la cinematografia italiana differisce secondo lei da quella francese?* — R.: La produzione francese è dominata da una ferrea legge commerciale, ed è un mezzo disastro. Quella italiana da una ferrea legge commerciale e da una ferrea legge morale. Il disastro è completo. — D.: *Chi vedrebbe tra le attrici, nella parte di Manon?* — R.: Manon è un personaggio così profondamente francese che riesce difficile immaginarlo incarnato da un'attrice nostrana. Acquisterebbe subito coscienza dei propri peccati, diventerebbe o sporco o pietoso. (Id. id.). Ma ecco pure riemergere il rigorismo (letterario, estetico, nazionalistico) dello stesso Antonioni: — D.: *Quale è il film più brutto che sia stato prodotto quest'anno?* — R.: Dal momento che non leggo certi libri, perchè dovrei vedere certi film? — D.: *Per quale ragione manca quasi totalmente in Italia un cinema cosiddetto « di idee » (sul tipo, per esempio di quello di Cayatte)?* — R.: Le idee che rimangono tali non interessano il cinema, interessano semmai il giornalismo filmato. Così la definizione « cinema di idee » è assurda in quanto presuppone l'esistenza di un cinema privo di

Queste ed altre inibizioni sono l'eredità della piccola provincia, che pure dà al paese gli uomini più puri, coerenti, idealisti, fanatici, e proprio per questo i più pericolosi.

Ma qui il discorso, che del resto non sono io a introdurre, si farebbe lungo, quanto appassionante, fuori dalla misura di questo profilo di Antonioni. E' più importante aggiungere invece qualche osservazione sugli stimoli che il fascismo ha potuto operare in un tempo non dimenticato in questo corpo provinciale nervoso e in crisi, scoprendone le strutture ormai in disarmo e sollecitandone le ambizioni. Alla provincia vinta e debole il culto della forza e del successo prospettò un ideale di potenza, che è il prevalere violento del risultato sul merito o dell'azione sulla contemplazione (la teoria era già fatta). La proclamata esigenza di *farsi un posto nel mondo,* aiutava un segreto bisogno di affermazione individuale, a scapito della solidarietà. L'affidare, a questa affermazione, l'incarico di fare storia, e quindi verità, autenticava una filosofia praticistica, mettendo a repentaglio gli schemi morali, tradizionali quanto pigri; e aiutava anche un astuto realismo, istintivo quanto disincantato. Ed ecco questa piccola patria accettare, in superficie, le teorie razzistiche, il mito della originalità latina, della autenticità, dell'essere sè stessi. Col fascismo, infatti, si colorava d'assoluto la geografia, l'orgoglio del proprio confine, e quindi anche dell'isolamento autarchico, del paradiso terrestre. Una apparenza rivoluzionaria convalidava la conservazione ufficiale di valori, validi o no, nella loro sistemazione antiquata, da pochi creduta (i rapporti di classe, la famiglia, la religione, eccetera) impedendone la verifica, soffocandone l'adattamento, l'interpretazione e le nuove forme nel giro del tempo. (E quindi ne affrettava la crisi).

Antonioni appartiene a una generazione che antecede la mia, e quasi tutta quella che oggi fa della critica ufficiale con netta caratterizzazione estetica ed ideologica, cioè quella dei Castello, Ari-

---

idee. Film come *La corazzata Potemkim, All'Ovest niente di nuovo, La tragedia della miniera, Dies Irae* impostano senza dubbio dei problemi. Ma anche *Sciuscià, La grande illusione, Paisà, La terra trema* e perfino *Le luci della città* e *Giglio infranto, Il milione* e *Le vacanze del sig. Hulot* arrivano ad esporre delle idee. Ci arrivano per la strada della poesia, una strada sulla quale difficilmente incontreremo Cayatte. Ciò premesso, la domanda cade da sè. — D.: *Le piace «l'aria del festival»? Se si vuol darmene una definizione?* — R.: La detesto. Vengono fuori i lati peggiori del nostro carattere, le nostre vanità, i nostri rancori, le nostre invidie. E il peggio è che vengono fuori inutilmente. — D.: *Che cosa manca al cinema italiano per poter dare un film veramente nazionale?* — R.: Una vera Nazione alle spalle. (Id. id.).

starco, Di Giammatteo, Renzi, Casiraghi, ecc. Questa si è fatta le ossa nel travaglio della crisi del fascismo e della sconfitta nazionale, e soprattutto in quell'aria ferma e tesa della vigilia bellica che vedeva ormai illanguidirsi i motivi rivoluzionari lasciando un certo spazio alle inquietudini giovanili, per scoprire e frenare negli eredi di un'era epica una crescente diffusione di preferenze critiche, già disposte a darsi un'organizzazione culturale. La generazione di Antonioni invece si è fatta nel primo fulgore del fascismo, tra il '29 e il '39. Questa generazione non aveva gli strumenti pratici ed anche ideologici per fare l'opposizione spiegata a una ideologia di Stato, la quale appariva il risultato di una contesa di padri di cui si ebbe una nozione vaga e definitiva, come di un superato conflitto biblico di angeli. Oltre tutto, il fascismo metteva in movimento e selezionava, in qualche modo, le intelligenze giovanili, sia pure attraverso barbarici agonismi intellettuali. Gli strumenti di espressione erano prevalentemente in mano sua (non farò ora questione delle esperienze di ribellione dei giovani cattolici di quella generazione che si misero in grado di farsi delle prospettive); ed esso accendeva entusiasmi attorno a dei valori, rompeva (apparentemente, lo sappiamo ora) col vecchio, era novità, avventura, misticismo, vita.

Questa generazione, nei suoi momenti più disinteressati e consapevoli, quando si « mise all'opposizione » lo fece per una resistenza intellettuale e morale alla grossolanità delle tesi imperanti, cercando di tradurle in equivalenti che soddisfacessero un anticonformismo ridotto spesso a ben poca cosa (4). Essa tentò piuttosto di prendere sul serio gli ideali veri e sbagliati, i miti e le epiche del fascismo, per portarli, con l'istintivo rigore polemico dei giovani, alle conseguenze estreme; era un'azione moralizzatrice dall'interno, che reagiva scandalizzata alla distanza che vi era fra le affermazioni teoriche e la pratica quotidiana dei suoi proponenti e maestri; chiedeva battaglia vera alle divise, realtà vera contro il folklore, rivolu-

(4) « Fare il critico sotto il fascismo implicava assumere una posizione di battaglia, battersi per una maggiore aderenza alla realtà. Era inevitabile. Ma non c'era solo desiderio polemico, in me. Anzi, le dirò che — a proposito della mia pretesa posizione « isolazionistica » nel cinema italiano — io non credo di essere giunto in ritardo sul terreno che poi avrebbe visto il fiorire del neorealismo. Il « colpo » di *Ossessione,* per esempio, mi sembra di averlo presentito. Sì, poi ho fatto dei film di tutt'altro genere, ma fin da quando scrivevo; e poi facevo i documentari, sentivo l'esigenza di cercare la poesia nella vita di tutti i giorni... » (Dal colloquio con Michelangelo Antonioni, in « Foyer - Antonioni », a cura di Fabio Rinaudo, « Cronache del cinema e della TV », 1955, dicembre n. 7, pag. 34).

zione vera e marcia vera ai sedentari. Ne derivò ad essi, in un primo momento, una mescolanza (piuttosto ibrida, a pensarci adesso) di fede e di eresia, di partecipazione e di polemica, di sforzo morale e di rinuncia, di crocianesimo e di contenutismo, di realismo e di devozione ai grandi formalisti. Poichè le grandi decisioni avvenivano in alto, e si trattava di giovani in gran parte di ceto nuovo e povero, carico di ignoranza e di vitalità, prevalse in parecchi di essi, probabilmente non i peggiori, il problema di se stessi, di distinguersi nel manipolo, di affermarsi per virtù di proclamazione morale e di intelligenza. Cosicchè, quando opposizione vi fu, essa nacque spesso da una partecipazione per eccesso a ideali sbagliati e dall'impossibilità, più istintiva che riflessa, di aderire a dei miti inapplicati e non verificabili come esperienza collettiva, o anche individuale. Alla imposizione di sentimenti impossibili rispondeva un vuoto di sentimenti e un dolore di questo deserto, unito al bisogno di esperienze proprie e più vere (quelle possibili, le private) per accenderne altri possibili, per scoprire se stessi, *soprattutto per riuscire* (nello sport, nel gioco, nei littoriali, nella esasperata ed intima rivalsa sentimentale e sessuale, soprattutto). Era già un'esigenza critica, una anti-epica, anche se non rifiutava di stimolarsi e cimentarsi con l'epica (quanto Eisenstein, in quel periodo!), rimproverandosi il fallimento come per una mancata capacità virile (5).

* * *

Nacquero già allora certe predisposizioni, tuttora operanti, e sviluppate poi, nella singolarità dei caratteri, in modo vario e con diversa lucidità e armonia in un certo numero di giovani di quell'epoca. Esse hanno tutte le caratteristiche di una polemica nascente da una buona fede delusa, all'interno del sistema. (Il sistema permetteva, anzi voleva questa polemica come un organismo che riduceva a *ludi* i fermenti giovanili, ma gli permetteva di donarsi una certa dignità intellettuale, messa in crisi dalla resistenza passiva di larghe zone dell'alta cultura). Contro la storia, come momento

(5) Il problema a sè è tuttora vivissimo in Antonioni come un orgoglio che nasconde una interna tragedia, da superare soprattutto confessandola, più che mettendola in discussione: — D.: *Preferisce, in genere, dubitare di se stesso o dell'altrui opinione?* — R.: Preferirei non dubitare mai. — D.: *Chi tra i registi italiani considera artisticamente il suo « contrario »?* — R.: Dovrei conoscere meglio me stesso per dirlo. (Dalla citata intervista su « Tempo »).

pubblico e di sintesi, il bisogno delle constatazioni della cronaca; l'inchiesta, come un urto personale, addirittura poliziesco, con la realtà privata; la scoperta problematica del fronte interno dell'uomo e delle sue costituenti, per reagire alla incomprensibilità dell'impresa collettiva, o per accettarla, domani, consapevolmente. Sulla concezione, che dava l'ambiente come un destino perfetto per l'uomo, prevalse il senso della pesante chiusura operata dall'ambiente sull'uomo; a un fatalismo epico si sostituisce, per un processo di sfaldamento, il dramma del rapporto di forza, instaurato dalla condizione sulla libertà. Non realizzato il mito dell'incontro mistico dell'uomo col suo orizzonte, esso si rovescia deterministicamente nel suo contrario (che risponde all'esperienza privata) dell'oppressione operata sull'uomo dall'essere prigioniero dei suoi confini. E si rovescia non già come constatazione empirica e quindi contrastabile, ma come sensazione istintiva che si dà il valore di ideologia acquisito dal fascismo, con una perentorietà dogmatica che sconfigge ogni discussione razionale. In questa direzione, *Ossessione* rappresentò veramente « un colpo » per le correnti sotterranee del tempo.

Di questa generazione che, dal suo angolo di provincia (anche se abitava saltuariamente a Roma; non era Roma) ha visto scomparire un mondo prima di averlo risolto, e poi aprirsi un altro mentre era ancora a metà strada nel suo faticoso processo di chiarimento ideologico, più lento e difficile delle scelte pratiche di volontà, Antonioni, a mio giudizio, è uno degli esponenti più percettivi ed esemplari, forse per una sua passività contemplativa e assorta, dove gli avvenimenti del mondo esterno lasciano echi e modulazioni lente e profonde; dal suo carattere e da una certa formazione giovanile egli conserva ancora, e quasi ribadisce la tendenza a lasciarsi impressionare anzichè a organizzare le sue impressioni in un mondo attivo; fa tipicamente suo un complesso di impotenza e di impartecipazione emotiva, come una ribellione muta, una inazione che solo apparentemente è indifferenza o aridità (c'è un'aridità sentimentale, che è dolorosa passione incomunicante, anche se non è poesia, non inventa nulla e non ha sfoghi). Vi sono anche altre caratteristiche di questa sorta di frattura psicologica, ma esse torneranno di scena quando accennerò agli sviluppi di discorso fra *Cronaca di un amore* e *Il grido*. Fra di esse, tuttavia, veramente essenziale è l'istintivo bisogno di tramutare i temi generali e le grandi opposizioni in storie e drammi privati, non solo; ma di tradurre i fatti del tempo, la po-

litica, l'avvenimento esterno nelle onde riflesse, smorzate o acuite, della psicologia interna, cercando lì la causa dell'avvenimento. E' un rovesciamento fra fatto e sensazione (e, in spiccioli estetici, fra evento e immagine) che in parte è radicale giudizio sul valore (morale, spirituale, estetico) dei grandi fatti che non cambiano nulla all'interno dell'uomo, e in parte è una impossibilità, un limite estetico, una mancanza di metri esatti e di giudizi oggettivi complessi, una incertezza sulle reazioni giuste in un mondo dalle proporzioni difficili, problematico.

Antonioni è nato nel 1912, ha solo sei anni meno di Rossellini e di Visconti, eppure se ne parla ancora come di un giovane che si farà. Questo soprattutto perchè ha cominciato a fare esperienza pratica di cinema tardi, sui trent'anni, e solo dopo la guerra ha potuto esprimersi. Il suo primo documentario l'ha finito a trentacinque, il primo film a lungometraggio a trentotto. In un certo senso, e pur sapendo come sia difficile per chi non è nel « giro » riuscire a fare del cinema, è un tardivo, un difficile, e forse, anche, un pigro, almeno come nella capitale si intende quella accidia silenziosa e un po' spenta, fuori della mischia pratica, dall'attivismo che caratterizza i lavoratori dello spettacolo di Roma, vittime di un'altra disperazione, diversa e analoga. In ritardo, cioè, come tutti o almeno molti delle classi fra il 1905 e il 1925, in modi e per ragioni varie, riflesse e indirette. Il ritardo era esterno e intimo insieme. Pratico, perchè difficilmente gli strumenti di qualificazione « rivoluzionari » servivano poi a lanciare i giovani nell'avventura professionale; ma il ritardo era grave soprattutto nella capacità di riconoscere le caratteristiche vere di quel tempo, per parlarne (la discussione verteva invece sulla capacità del sistema politico a « trasformare » la realtà, si assumevano posizioni agonistiche e ignoranti). Si avevano immagini inesatte o non complete, contatti insufficienti, cosicchè in fondo il piccolo mondo locale dava notizie più sincere, e stati d'animo più autentici, dell'altro intorno; di qui naturalmente derivava un propendere individuale a farsi stato d'animo, climi interni, come degli istinti assoluti, indiscutibili, anzichè dei giudizi ragionati e messi in relazione con vaste esperienze, e la sensazione di un più grande che sfuggiva. Si creava uno squilibrio fra il piccolo mondo concreto e il grande immaginario. Si era inoltre chiamati a vivere sentimenti imposti e a tradurli in idee proprie e condivise, cioè a una abitudine istintiva e razionale, oltre che morale, naturalmente, contro natura

(dai sentimenti alle idee). Di qui una confusione interna, soprattutto nei migliori, barlumi di infelicità e lampi di disordinata ribellione morale: per contrasto, non si poneva quasi più la questione del mondo, ma quella più romantica e immediata (eravamo un po' tutti hegeliani, o gentiliani o crociani, o soltanto arrivisti) della riuscita dell'io. Cercarsi per affermarsi, anzi, prima affermarsi e poi cercarsi, *darsi un contenuto per riuscire.* Eravamo, senza accorgercene, già entrati in un mondo di valori estetici, dove il riuscire, e quindi l'apparire, cioè l'essere stimati, conosciuti, ricchi, famosi, fuori della massa, valeva assai più del nostro valore intimo e reale. Scoprivamo il significato delle apparenze, cioè che esse erano un bene vero (non insisterò sulle ragioni generali di questa determinazione, che però aveva in sè un contenuto nuovo, estensibile alla civiltà sopravvissuta a due guerre e che non ha tempo di aspettare che il mondo si risistemi su dei valori veri così difficile da individuare; ne vuole dei facili che si vedano subito, belli e già confezionati in vetrina. Così vive tra le due facciate del passato morto e del presente provvisorio.

* * *

Riuscire, và bene. Ma come? Vi erano due strade: o l'atletica, o la cultura. I gracili, naturalmente, scelsero la cultura, perchè avevano maggiori speranze nella guerra dei cervelli. Ecco dunque che si cercava di adoperare, per diventare grandi, i temi immensi (mentre poi nella vita privata si viveva nel piccolo, facendo modeste esperienze sentimentali, psicologiche, sessuali, che poi erano anche tragiche, scoprivano il dolore e la felicità negli angoli dimenticati). Intellettuali, dunque, per essere differenti, per uscire (6). Sarebbe

(6) *La vita*: « Va bene, cominciamo dal principio. Se le interessa, quand'ero bambino trascuravo i passatempi comuni agli altri per costruirmi delle case, intersecate da strade, geometricamente.... poi ho scritto una commedia; no, versi mai... la commedia la rappresentai anche a Ferrara, con degli amici. Devo averla ancora, ma non ricordo se fosse bella o brutta... come esperienza fu interessante, sicuro... Poi mi sono laureato e ho cominciato col cinema, scrivendo; ma questo, per favore, non le faccia pensare che io sia un letterato... ». (Fabio Rinaudo, « Foyer » cit.). *Le dilatazioni dell'esperienza nelle immagini*: « A mezzanotte tutto era finito. Autorità, cinematografari e pubblico uscirono fuori in silenzio, (il buio ammutolisce, elementarmente, gli uomini, cui invece la luce artificiale donava eccitazione e volubilità di parola). Mutato scenario e tono, il film continuava all'esterno. Venezia appariva veramente irreale, così buia; scivolavano lumi sui canali invisibili, e parevano cadute silenziose di stelle vicinissime; rari lampioni creavano prospettive strane: potevano uscire benissimo, dagli angoli delle calli, le vecchie maschere, e nessuno se ne sarebbe stupito. Piazza S. Marco sembrava una morbidissima radura circondata da altissime siepi. In fondo il campanile, un enorme cipresso nero ». (Michelangelo Antonioni, « La mostra di Vene-

il momento di rileggere ciò che allora si scriveva da chi aveva quasi vent'anni; quali idee si adoperavano, che cosa leggevano per distinguersi e darsi una dottrina, anzi, una teoria; infatti, fra intellettuali, per essere più in vista non c'è che diventare i filosofi del sistema, cioè « i teorici ».

Una posizione culturale di questo genere aveva aspetti positivi e negativi, che in queste brevi linee di ambientamento accennerò solo scegliendo quelle che mi sembra abbiano riferimento a certe disposizioni di Antonioni. La cultura così esercitata, infatti, permetteva un certo distacco dalla politica, con tutte le sue noie e i suoi inconvenienti di fatto (ad esempio il contatto con la massa) fornendo l'alibi di un impegno più profondo come un equivalente più importante e sotterraneo. Inoltre tollerava — ma su un terreno a mezz'aria — la discussione, un certo problematismo, stuzzicato dalla illusoria metodologica della dottrina in atto, che affermava una verità « da fare » continuamente. In conclusione, essa serviva a dare una certa libertà di movimento, e permetteva di parlare, sia pure in zone indirette e in qualche modo disprezzate (i tentativi di trasformare questi atleti del cervello in tiratori e ginnasti misero in crisi quasi sempre il « mens sana in corpore sano »). Le caratteristiche di questo tipo di cultura erano l'astrattismo (essa non serviva a creare o a modificare il sistema, ne era solo un sottoprodotto) e il moralismo. Infatti se ne era fatto soprattutto un canone di applicazione della dottrina, ci serviva per misurare le distanze fra principi e realtà, a esigere una fede assoluta, senza pietà alcuna per i limiti insiti nel mezzo di applicazione, e cioè l'uomo con i suoi difetti (era o no una rivoluzione?). In sostanza era un'ipocrisia, perchè ci collocava in un'assurda posizione di « uomini-principio » mentre noi amavamo soprattutto, o almeno molto, noi stessi; l'equilibrio fra l'affetto per noi e l'amore delle cose era piuttosto precario (7).

---

zia », in « Cinema », 1939). *Le letture importanti*: « Il desiderio di una seria considerazione dell'arte dello schermo può indurre a pazienti letture e riletture, talvolta non vane, non scevre di risultati. Così accadde a noi, in questi giorni, di rileggere Hegel... » (Michelangelo Antonioni, « Suggerimenti di Hegel », in « Cinema », 1942).

(7) *Antonioni* 1957: Il moralismo. — D.: *Dovendo dirigere un film con la signorina Caglio come protagonista, quale soggetto sceglierebbe per farle fare una figura migliore di quella da lei fatta ne* La ragazza di via Veneto? — R.: Con tutto il rispetto che ho per la signorina Caglio, come per chiunque agisca col rischio di pagare di persona, non spenderò un minuto per pensare a un film con lei. *Il problema non risolto*: — D.: *Quale è il « problema » che le sta più a cuore?* — R.: Può esistere un santo senza dio? (« Tempo », « 37 domande a Michelangelo Antonioni », 4 luglio 1957).

Inoltre, questa decisione di stare a meditare e discutere rimandava, con ogni soluzione, anche la partecipazione diretta, dava l'illusione di essere all'opposizione; per qualcuno finì così. Altri, nello stesso modo, rimandò tutte le scelte più importanti, dalla fede religiosa a quella di sposarsi, di trovare la sua vocazione; e continua anche oggi. Questo rinvio aveva una certa sua forma di purezza, come una tovaglia immacolata: faceva intorno un totale silenzio rispetto a Dio (da trovare) e al mondo (da rinnovare); ci si logorava attorno al problema, in cerca di un'altra via originale, e tutto lo sforzo era incentrato sulle sensazioni interne, era la politica degli affari dell'io. Prevalevano, nell'istinto e nel carattere le questioni dell'accettazione o meno della realtà, se reagire, se aderire, come riuscire: tutto era fondato su una questione di rapporto. Era una posizione di prospettiva, di « stimolo ad altri », in mezzo tra il fare e il guardare cercando argomenti indiretti fra l'azione e lo spettacolo; come in sospensione fra la platea e il cinema. Non era vera cultura, lo sappiamo oggi; sentimenti a metà, ragionamenti a mezzo; era soprattutto una mescolanza di suggestioni accettate o polemicamente rovesciate, ad essa mancavano soprattutto una più ampia organizzazione concettuale, la gerarchia dei valori, e certo, spesso, le conoscenze necessarie; talora il disinteresse e quindi anche il senso della bellezza, l'armonia, il gusto creativo. Ne nacque una stirpe da critica cinematografica.

* * *

Come fu Antonioni critico cinematografico? E' un'altra ricerca da suggerire; essa eccede il proposito di questo articolo. Fu sempre una critica acuta e seria, più di quanto non permettessero le condizioni del tempo; Antonioni ha fatto sempre tutto molto seriamente. La riscoperta, affascinante anche per quel suo vago sapore indiscreto e inquisitorio, un po' kafkiano, richiede una non facile documentazione; infatti per avere un interesse culturale più esteso, uscendo dai limiti di una curiosità biografica un po' maligna, dovrebbe riguardare, oltre che Antonioni, tutto un certo tipo di critica, che caratterizzò quel periodo — si formò allora, del resto, l'ossatura di una vera e propria cultura cinematografica, in Italia —. Essa che ha avuto come suo componente più indicativo e modello Pasinetti, i suoi teorici in Chiarini e Barbaro, cominciò allora a vivere, sul piano estetico, dissidi anticipatori delle fratture morali

e civili nel paese. Si profilavano allora le prime diversità fra la critica intesa come teoria applicata, o filologia in atto, che cercava in un verbo estetico non discutibile il criterio assoluto di verità, come un piedistallo formidabile, e il moralismo delle posizioni cattoliche, e il formalismo di chi scopriva nella tecnica, ovvero nell'impegno verso la forma (il problema del linguaggio) il modo più essenziale, più proprio di un impegno attuale verso il cinema. Fra queste posizioni di più o meno imbarbarita volgarizzazione crociana, cominciava a serpeggiare, proprio fra gli accesi formalisti, la reazione (diffusa proprio dal fascismo) a un disprezzato intellettualismo; « battersi per la realtà » e andare in cerca di contenuti italiani, popolari, umani, fu uno dei temi fissi di un gruppo di essi, che cercavano di inserire i maestri russi e la loro presa sul reale, come una tecnica di « cinema nuovo » nell'Italia nuova, essa pure rivoluzionaria, senza avvedersi di compiere una operazione contro natura. Che tuttavia servì a sprovincializzare molti giovani, e a creare una certa familiarità con l'estetica, anche se poi ne vennero fuori il Chiarini di *Via delle cinque lune* e il Barbaro soggettista di *La bella addormentata.* Vi erano, sotto, degli equivoci gravi, dei dissidi profondi come burroni fra teoria, linguaggio e contenuti, sul concetto di realtà, di mondo popolare, di come essere vivi, attuali, presenti al tempo, e onesti verso se stessi. Affioravano tutte le contraddizioni, gli equivoci e gli stimoli di quegli anni: si passava da Croce all'Arnheim, da Eisenstein ad Hegel; si entrava ed usciva da quella bistrattata torre d'avorio, ma si apprendeva quel benedetto modo di imparare la realtà nelle traduzioni lessicali di una formazione cerebrale; il mondo appariva come ritagliato dalle « forbici poetiche », cantava secondo regole di montaggio sonoro, era angolato da Pudovkin prima ancora di essere compreso nella sua verità umana; fra esso e le nuove leve del cinema c'era come un degradé, una specie di velo.

I migliori ripararono da questi ardui dissidi nel certo sperimentale della applicazione artigiana, attraverso i Cineguf, il Centro Sperimentale, i contatti diretti con i grandi registi (Visconti con Renoir, Antonioni con Carnè, De Santis con Visconti, poi Antonioni con De Santis, ecc.). E' un periodo confuso e intenso dove la cultura avanguardistica cerca strade più raffinate e un po' più riparate dai militantismi ideologici, sperando di scoprirsi il dono assoluto di una chiamata poetica, nei modi più moderni, attuali e diffusi

(naturalmente non è solo questo), e difesi da una specializzazione tecnica. E' il fenomeno degli intellettuali artisti, che Antonioni rappresenta in modo così alto, drammatico ed esemplare. Esso è in fondo la rivelazione del fondo individualistico e romantico di questa generazione di anticonformisti. La vocazione artistica divenne uno struggente problema dell'io, come un vivere o un morire, ragione unica, totale, egoistica dell'esistere (8). Uno di quegli amori assoluti, tristi e appassionati, irragionevoli ed esclusivi, di cui Antonioni ha costruito in forme diverse, filtrate intellettualmente, la risonanza dolorosa e intima nei suoi film, quasi come solo sentimento e presenza interna, un tormento di sè che è l'unica torturante via per interessarsi alle cose.

C'era anche un'altra ragione importante per molti; per quanto desse qualche soddisfazione, la critica, battuta in breccia dalla retorica della costruttività, si sentiva come un esercizio aristocratico, scarsamente efficace nella realtà (riguardava pochi), oltre che poco redditizia; il « letterato » temeva di non avere una destinazione virile, nel mondo dove contava il fare o almeno il parlare a molti e l'andare verso il popolo era l'unico modo di essere maschi, veri, vivi. Inoltre, un'arte che era professione riconosciuta permetteva di superare il limite provinciale: sotto il doppio incitamento della concorrenza con l'estero da una parte (fare di meglio nell'analogo), e

---

(8) ... « lei vuole una dichiarazione, su quello che sono, sul mio « mondo poetico »: va bene, gliela faccio, ma subito, istintivamente, mi viene alla mente una dichiarazione quasi buffa: penso che c'è chi crede che io faccia i film di testa: pochi altri credono che ci metta il cuore; io per conto mio sento di farli con la pancia! ... » (Fabio Rinaudo, « Fayer », cit.). — D.: *In un mondo senza celluloide che cosa avrebbe fatto?* — R.: La celluloide. — D.: *A che cosa attribuisce la sua presente attività?* — R.: Alla celluloide. — D.: *Quale ritiene essere, come uomo, il suo principale difetto?* — R.: La modestia. — D.: *E come artista?* — R.: Ci vuole del coraggio a scrivere: « Come artista ritengo che... ». Io non ce l'ho. (Dall'intervista « 37 domande a Michelangelo Antonioni », « Tempo », 4 luglio 1957). « Caro Rinaudo, lei mi domanda quello che voglio fare nel cinema, o quello che voglio dire, o quello che voglio essere. Credevo di poter rispondere. E invece sono qui da mezz'ora davanti alla macchina da scrivere e ogni volta che spingo i tasti e tiro fuori una parola ho l'impressione di recitare. Proprio così. Recitare una parte che non so. Parlare di sè è difficile, oltre che antipatico. Forse è addirittura impossibile prevedere le idee, gli impulsi che avremo, le esperienze che faremo. Si vive così legati alla realtà, e questa cambia così rapidamente. La *turris eburnea* è crollata da un pezzo. Lo sforzo più grande è quello di essere se stessi. Cioè, senza cadere nella confessione, fare dei film che nella propria storia personale abbiano un senso. Solo così lo avranno anche per gli altri. Insomma, lei mi chiede la enunciazione di una poetica. Io le rispondo che se fossi tanto sicuro di essere un artista, mi precluderei forse per sempre la possibilità di esserlo, convincentemente, un giorno o l'altro, con l'aiuto delle Muse... » (« Foyer » id.). Ancora dall'intervista: — D.: *Ha mai desiderato di essere altri che se stesso? Se sì in quali occasioni?* — R.: Tante volte, ma ho sempre dovuto rinunciare.

dell'opposizione ideologica dall'altra (essere migliori con il contrario), proponeva possibilità nuove, mezze libertà, incontri fertili fra i gravi equivoci tuttora pendenti insiti in questa calata di intellettuali nel cinema. « Il cinema — scriverà Antonioni più tardi — è una valle chiusa, tra alte montagne guardate da inflessibili industriali e commercianti, e la cultura deve percorrere tortuosi sentieri per raggiungerla. Le correnti artistiche, letterarie e filosofiche, vi arrivano generalmente in fase di esaurimento. Il cinema non fa che riproporle, riaprendo il discorso in altra sede; è forse così che quest'arte disprezzata dall'intelligenza entra a sua volta nella cultura... ».

E' visibile il dissidio: da una parte il cinema, dal quale si è sedotti perchè è un fatto vigoroso, proprio perchè rozzo, anticulturale, strutturalmente deforme; dall'altra la cultura, come un processo discendente da vette lontane, che ritenta il passo vitale attraverso di esso, rinsanguandosi vampiristicamente. Da una parte l'intelligenza, intesa come un prezioso femmineo, dall'altra un robusto e rudimentale mascolino; è un conflitto intellettualistico, che nasce da posizioni ideologiche, da situazioni sociali, da estetiche in crisi. L'intellettuale cala nel cinema come per dimenticare la letteratura, svitalizzandola, e vitalizzare se stesso, accettando provvisoriamente una dimensione popolaresca, cercando istinti elementari, schemi e fantasie rozze (da questo equivoco è nato, a parte le capacità personali, il fenomeno De Santis). Non che il giudizio di Antonioni sia proprio sbagliato. Ma già qui si individua come egli accetti lo scontro con una situazione di forza dalle strutture contrarie alle sue convinzioni morali. Vi è l'analisi e il rimprovero delle deformità di struttura (i commercianti), ma contemporaneamente il fascino della valle gli fa cercare le vie indirette per giungervi e riproporvi un discorso, timido, per richiamarlo, il cinema, ad essere ciò che ormai non è, e forse non potrà mai più essere (devo richiamarmi a *Cronaca di un amore*, a *La signora senza camelie*?). L'incognita è se prevarrà il momento moralistico del rimprovero, o quello più istintivo dell'adesione al fatto, perchè c'è, ed è vitale, e ha una forza barbarica che affascina l'intellettuale. In fondo, è un problematismo che contrappone due proposte marxiste; o rifiutare una struttura capitalistica denunciandola, o adoperarla e farla propria dall'interno perchè c'è. Una istanza massimalista e una tattica; non dico che Antonioni deliberatamente si ponga il quesito in questo modo e in questa sede; però, anch'egli non è esente dalla crisi di atteggiamento

MICHELANGELO ANTONIONI: *Il grido,* 1957 (Steve Cochran con Dorian Gray e, qui a fianco, con la piccola Mirna Girardi).

Il grido, 1957 (Steve Cochran, Betsy Blair).

MICHELANGELO ANTONIONI: *Il grido,* 1957 (Steve Cochran, Alida Valli. *Sotto*: Betsy Blair, Gabriella Pallotta).

Festival di Pola - *Pop Cira i pop Spira,* di Soja Jovanovic (Nevenka Mikulic e Ljubinka Bobic, premio per la migliore attrice). Sotto: *Svoga tela gospodar,* di Fedor Hanzekovic (Marija Kon).

FESTIVAL DI POLA - *Mali covek,* di Zivan Cukulic (Emil Ruben).

FESTIVAL DI POLA - *Tuda zemlja,* di Joze Gale (a sinistra Rade Markovic).

(i giudizi, i modi, i tempi) che investe tutta una psicologia diffusa nel paese.

* * *

Antonioni, fra il '42 e il '48, fece esperienze contrastanti, appunto; l'intimismo di Carnè lo attira e respinge, perchè non gli sembra un'esperienza, ed egli ne rifiuta le costanti cerebrali; poi vengono il « realismo di propaganda » del Rossellini di *Un pilota ritorna,* il populismo convenzionale di *I due Foscari;* infine quel violento conflitto di protagonisti e ambiente che fu *Caccia tragica.* Naturalmente, qui influiscono le circostanze pratiche e i compromessi cui si deve arrivare nel cinema per riuscire a « fare », nè ci è dato dire quale fu il suo personale contributo, nel bene e nel male. I suoi primi interessi autonomi si distinguono invece, ed è noto a tutti, nei documentari, da *Gente del Po* (1943-1947) a *La villa dei mostri,* attraverso *N.U.* (1948), *L'amorosa menzogna* (1949) e *Superstizione.* Pur mantenendo fermo un discorso di categorie-ambienti, si passa, dal lirismo frammentario (dove non è risolto nel giudizio il rapporto uomo-ambiente; i giudizi contrastano con le belle immagini) delle situazioni chiuse, nei modi ancora di maniera, seppure splendidi del fatalismo descrittivo, alla più animata e drammatica ricognizione su conflitti di situazione e speranza, dove cioè si incomincia a considerare ciò che fanno e non solo quello che non possono fare le categorie dei non soddisfatti: un mondo di sogni e disillusioni, come è quello dei fumetti, o di coloro che coltivano la superstizione, l'evasione, offre continue ragioni polemiche nel gioco drammatico dell'ironia e della simpatia, dell'ambiente e degli uomini; pur restando un mondo esternamente chiuso, Antonioni lo colloca nella sua posizione esatta, che non è quella di protagonista, ma di periferia. Al centro sono, grandi e visibili, le suggestioni e le immagini del mondo proibito; sorge all'orizzonte un problema di relazione fra noi ed esso.

Che cosa significa questo? E' stato già detto, propriamente, che Antonioni, nei suoi film, con maggiore o minore consapevolezza, antepone la ricerca ai risultati, i personaggi all'uomo, le idee ai fatti (più o meno, da un film all'altro). Mentre si è detto (meno propriamente a mio giudizio), che egli è il regista del mondo borghese. E' una mia convinzione che la questione possa essere impostata diversamente. Entrano qui in gioco le constatazioni precedenti sulle

partenze provinciali, e di generazione di Antonioni. Il neorealismo, nei suoi schemi più noti, cerca di annullare la sua origine piccolo borghese cercando di immettere gli individui umili e offesi (penso soprattutto a Zavattini-De Sica, in questo momento) in un limbo dove si attende una sistemazione generale « giusta », facendo percorrere ad essi una esperienza di proibizioni e divieti che sviluppi la loro « coscienza di classe ». Questo significa intendere che ora il mondo è fermo in una situazione ingiusta, e che solo da un mutamento generale pratico può derivare un destino felice per i singoli. Inoltre vuol dire risolvere il problema dell'individuo (delle sue aspirazioni, sogni, degli istinti) in una affermazione di classe, e quindi il suo dramma quotidiano esclusivamente nelle rivendicazioni economiche e sociali della categoria cui appartiene, che è uno schema essenzialmente sindacale, e per di più affidato a vecchie impostazioni politico-sociali, in cerca di fatti-guida che abbiano un valore di simbolo polemico o addirittura di simbolo evangelico (voglio dire di messaggio in atto) come è nel caso di De Santis: un vangelo di lotta classista, più o meno dichiarato.

Antonioni avverte in sè, proprio perchè la nuova esperienza proposta non è sostanzialmente difforme dalle antiche, la difficoltà di assumere in proprio questi schemi che non attingono l'interno dell'uomo. La constatazione di ciò che avviene nella convivenza di una modesta città di provincia, o anche nelle zone del Delta, lo mette in sospetto verso i grandi miti del riscatto rivoluzionario (cioè attraverso un mutamento di condizioni esterne) e verso le soluzioni a carattere storico; non vuole far più gli errori di una volta e decide di affidare la sua posizione morale a una rigorosa coerenza fra il dato esterno e la sua reazione intima. In questa direzione, è confortato dal consolidarsi in lui (come in altri che in questo stesso periodo trattano temi analoghi, in analoghe situazioni psicologiche) della tendenza a porre tutta la questione dell'uomo in quella dei suoi rapporti col mondo, cioè in sede non politica ma estetica e morale. Forse anche perchè portato a trattare il mondo di oggi come avrebbe voluto fare con quello di ieri. Il problema è allora quello di trovare un « rapporto giusto » fra l'uomo e il mondo. Dunque una posizione di soggettività, di problematicità, di disincanto da un atteggiamento che esalti dell'uomo i soli dati esterni. Una estetica che nasce, o vorrebbe nascere, dal dramma delle idee in trapasso, anzichè dal conflitto epico delle ideologie incarnate.

I film di Antonioni, pur attraverso una graduale evoluzione, derivano anzitutto, dal concetto base di un mondo che cambia rapidamente, mettendo in crisi l'interno dell'uomo, più lento del suo vivere esterno. Un certo tipo di morale classista, che vede sana solo la condizione popolare, e giudica le altre momenti di colpa, aiuta a rifiutarsi, ma non a capire le zone profonde ove avviene il mutamento, e cerca piuttosto di forzare questa realtà nuova in ipotesi di catastrofe, e di impossibili ritorni (*Cronaca di un amore* ha proprio il suo dramma nella convivenza di due motivi, il fascino del bello colpevole e il richiamo, ancora forte ma irrisolto, dell'antico onesto). Il mutare del mondo invece non avviene tanto nelle strutture esterne, cioè nei suoi dati massicci (nella quantità), ma nel profondo degli atteggiamenti singoli, all'interno di esse. Fra l'alto e il basso, il vecchio e il nuovo, si spostano le distanze, muta la frequenza dei rapporti, e quindi cambiano i bisogni, anche quelli popolari. Essi possono andare contro gli istinti di classe, e di essi soprattutto bisogna parlare per essere moderni, cioè per trovare il nuovo in una realtà confusa (9).

E' una realtà che è difficile giudicare, perchè mancano gli strumenti. I problemi sono di estesa dimensione, chiederebbero una sintesi impossibile alle esperienze private, minute, ad una cultura insufficiente. Si tratta piuttosto di andare in avanscoperta, di mettersi dentro questa realtà come « vecchi e nuovi », ascoltare le sue suggestioni su di noi, e le sensazioni che provoca, i conflitti che suscita. Il massimo di dramma non deriva più dalla incomunicabilità delle caste chiuse, ma piuttosto dalla improvvisa e violenta comunicabilità che apre agli uni e agli altri voglie e possibilità nuove (per i ricchi, la bellezza delle donne povere; per i poveri, l'accesso al mondo ricco, o solo alla contemplazione di esso: il cinema). Non è più questione di poter o no soddisfare i bisogni nella vittoria di classe, con pazienza di diritti e di virtù intatte, ma del modo come si consuma il salto, a prezzo di che cosa. La costante di questo turbamento è l'*affermarsi essenziale dei bisogni estetici*: non è solo questione della moglie o amante bella, ma del problema di voler avere

---

(9) « Ogni accostamento fra l'arte e i suoi tempi, fra cinema e politica, presuppone non già una ricerca di corrispondenze dirette tra immagini ed eventi, bensì un sondaggio nell'animo degli individui, dove è dato incontrare quelli che sono i richiami più intimi e pressanti, ed anche causali della vita e dell'arte, e il loro punto d'incontro o di divergenza... » (Michelangelo Antonioni: « Marcel Carné, parigino », in « Bianco e Nero », 1949).

un talento artistico senza averlo, di amare il lusso perchè reca con sè il gusto, la finezza, cioè dei beni veri; è avere bisogni raffinati e profondi, come volere l'amore per consolare l'incapacità e la noia (Rosetta, in *Le amiche*); sono desideri nuovi e ricercati, ma così importanti e disarmanti da essere carichi di disperazione e spesso di morte.

Allora, se il mondo è un meraviglioso con dentro la regola del tragico, se è un « marcio bello », se esso ci rende visibili e vicini i confini di un regno proibito, se ci è impossibile modificarne i personaggi e le immagini, ma solo ci riesce di dare ad esse un commento musicale, se in esso tutto vive nella dimensione del personaggio, se la sua vera condizione morale è il rapporto autore-protagonista-spettatore, e la sua vita si svolge intera nella sola dimensione liscia della rappresentazione, ed è così vera che l'autore si rifiuta di darla secondo una convenzione di scorci, abbreviazioni, sintesi (essa deve abitare l'inquadratura come un appartamento), che cosa significa? *Che si è operata una equazione fra realtà e rappresentazione.* Antonioni si pone di fronte a un mondo « in mutamento », e quindi ai suoi ritmi di movimento personaggi ed esiti come uno spettatore di provincia vede un film. *Il mondo ha le dimensioni del cinema* (e quindi, rovesciando lo schema, la rappresentazione di Antonioni di esso è una affermazione di realtà, vuole essere una adesione al reale). Questo è più di quel processo di soggettivazione borghese che ha entusiasmato la critica innamorata dei registi-problema, è esattamente la sostanza del realismo di Antonioni, e anche il suo limite, e la causa di molti errori dei suoi film, perchè si vale di un solo tipo di mediazione per riscoprire la realtà. Questa conclusione, che è l'affermazione base di queste riflessioni, era ormai inevitabile, dopo quanto si era detto del prevalere in Antonioni del sentimento di come fossero determinanti nella umanità e realtà di oggi, i valori che varie volte ho chiamato, per estensione, estetici.

Dunque, un modo estetico di avvertire la realtà, uno realistico di renderne l'immagine, e di resistere alle sue seduzioni. (Del resto, tutti i discorsi sul « mondo che cambia », significano proprio questo. Del mondo cinema, il mondo reale di Antonioni ha alcune caratteristiche particolarmente indicative: mentre egli sta in platea, timido, al buio). E' una posizione singolarmente espressiva delle inquietudini della cultura moderna sviluppata da Antonioni con purissima

coerenza. Se è vero, almeno in parte, quanto abbiamo detto finora, sul carattere innaturale, nel sentimento, nella volontà, nella conoscenza, delle esperienze subìte da alcune generazioni di nostri fratelli maggiori — poi ci sono le nostre, poi quelle dei nostri fratelli minori e quasi quelle dei nostri figli (almeno per età), diversamente causa di deformazioni patologiche, finchè dura un tempo di tragedia — essi in Antonioni diventano, per estrema, rabbiosa sincerità interiore, costitutivi del suo modo di muoversi nella realtà, nel cercare di sentirla ed esprimerla senza compromessi e finzioni verso sè stesso (così è il protagonista di *Il grido*).

Come è noto, dell'« *occhio* » di Rossellini si disse che era un voler percepire la realtà in umile, francescana chiarezza, senza contaminazione, in totale silenzio e immobilità, per riascoltare, finalmente, il battito autentico delle cose, frastornato prima dalle retoriche del sentimento e dalle deformazioni ideològiche, rinunciando perfino al semplice e necessario compito di dare un inizio di organizzazione a questa inedita notizia del reale; e si disse che tale stato veniva dalla reazione a una propaganda che aveva ucciso la verità. Per Antonioni il discorso è diverso, e anche più complesso. Ma il punto di partenza è qui, nella ricerca di un punto personale di approdo alla realtà. Ma non dall'esterno, al quale osta, oltre quanto abbiamo detto sulle difficoltà insormontabili frapposte da un'origine di provincia, l'abitudine alla conoscenza culturale (per idee e immagini) più che reale (o pratica) del mondo, la sfiducia fatalistica sulla possibilità di operare sulla realtà, riorganizzandola dall'esterno, che invita all'interno ascolto, difficile e lento, del movimento psicologico; le lontane suggestioni operate da letture, ricordi, in una varia rifrazione sull'animo e sulla fantasia di un complesso lavorio intellettuale, diventano la mediazione fra le due componenti della creazione artistica, così come Antonioni la intende; e cioè fra il sentimento e il fatto. In questa difficilissima zona intermedia è la casa dello stile, il linguaggio.

Vi è anzitutto il momento della riduzione della realtà eterogenea a un motivo, la scoperta di quel « qualche cosa » che provochi in lui un moto, una intuizione, stimolando, in uno spazio attonito e scarsamente ricettivo, una condizione eccezionale che può venire da un volto, un suono, un tono di voce, dal colore di un movimento, come il nucleo essenziale di una sensazione-idea. Ogni film di Antonioni è lì, la sua sostanza riposa in questa sugge-

stione, cioè nel rapporto che si è creato fra essa e lui, e che poi cercherà di svilupparsi autonomamente in una stesura drammatica e soprattutto in un certo stile. Solo dopo Antonioni costruirà, attorno a questa sollecitazione di un viso, una voce, un personaggio, l'ordito e la sua atmosfera, come articolazioni narrative e proiezioni esterne, ritmo, umore, di quel motivo (10). Questa rigorosa sincerità porta Antonioni a scoprirsi. A rivelare, sia pure scomposto da una attitudine culturale, un fondo comune a questi momenti eccezionali. Infatti quasi ogni film di Antonioni trova l'unità ambientale e narrativa imprigionandosi nella cornice di una tensione romantica (anche *Le amiche,* sia pure debolmente), che è il comune denominatore capace di raccogliere gli elementi di denuncia del mondo degli affari, dell'ambiente del cinema, della moda e perfino per raccontare il delta padano.

La critica cinematografica, con Antonioni, si trova spesso disorientata, perchè non sa mai se egli adoperi uno schema romantico per dare una colorazione particolare a un discorso neorealistico, commettendo quindi degli errori gravi rispetto alle questioni impostate, o se invece i suoi film (con parziale esclusione per *I vinti*) siano variazioni di difficili stati e rapporti sentimentali di cui gli ambienti, le atmosfere, i dialoghi, i fatti sono semplicemente l'organizzazione narrativa, come l'orchestrazione di un motivo di per sè già definito. Il vero problema di Antonioni sta qui, in ogni modo; e cioè la sua difficoltà a trasformare il soggettivo in oggettivo di rappresentazione, ad entrare in altri, ad ascoltare l'interno degli altri, senza congelarli nella prospettiva dell'io, obbligandoli ad un rapporto dialettico con « uno » che finisce per irrigidirli, sforzandoli in

---

(10) Ad esempio, a quanto si dice, il soggetto de *Il grido* risale al tempo in cui Antonioni girava in Toscana per i sopraluoghi di *Caccia tragica.* Proprio nei pressi di Pistoia il regista incontrò quella « benzinara » (« un tipo cui piace molto parlare, e fumare parlando, e guardare le carte geografiche immaginando di viaggiare ») che diede lo spunto iniziale alla storia. Il bisogno di semplificazione, e la scarsa ricettività, sembra confessarli in queste altre risposte, alle quali però non daremo un valore sproporzionato: « La lettura sì, mi piace molto.... anche la musica, certo, ma non per più di mezz'ora. Poi i suoni si trasformano in rumori, mi creano confusione, mi stanco... Quanto ai consigli, suggerimenti, suggestioni che mi vengono dall'esterno posso dirle che non ne tengo conto... faccio i film che sento di fare... Quasi sempre la nostra critica, lungi dall'orientare, disorienta. Ed è fatta in modo eterogeneo; pochi tra coloro che la esercitano sono preparati profondamente a farla... » (F. Rinaudo, « Foyer » cit.). Ancora dall'intervista: — D.: *Esiste secondo lei una « opinione pubblica »? Se sì, quale il miglior mezzo, secondo lei, per riconoscerla?* — R.: In Italia certamente. Qui le opinioni si confondono in una specie di discordia uniforme e rassegnata. (Non che Antonioni abbia torto del tutto, nel dire questo).

innaturale immobilità, o a un innaturale movimento, per rispondere a un'esigenza concettuale. Infatti tutto questo processo è in fondo un'inversione, e ne ha singolari le deformazioni (11).

* * *

L'Antonioni di *Cronaca di un amore*, di *La signora senza camelie*, di almeno un episodio de *I vinti*, di *Le amiche* è un appassionato descrittore della inquieta situazione della donna, e delle sue ripercussioni interne, delle sue cause e dei riflessi nel mondo maschile; per così dire, la sua musa ispiratrice abita la casa della Donna; la dolorosa affascinante contemplazione del mostro-donna è, con cento variazioni, il sentimento unico, fisso ed immobile che lo invita ad occuparsi del mondo. Vi è stato, prima, l'Antonioni di *Gente del Po*, di *L'amorosa menzogna*, di *N.U.* (ma già vi circolava anche questo motivo), ed è giusto partire da quelli nel parlare del regista ferrarese. Era, del resto, l'Antonioni, alla ricerca dei

(11) Ad esempio i film di Antonioni hanno come personaggio virile il protagonista donna. La donna per il suo attuale travaglio di situazioni è al centro del cinema realistico, in quanto portatrice incolpevole dei dolori di un tempo (così Gervaise di Clément, Isabel in *Calle Mayor*) e quindi simbolo di una « innocenza-denuncia » che soddisfa un certo tipo di radicalismo intellettuale. Antonioni non solo fa deliberata questione di alcune tipiche situazioni di donna, oggi (la donna comprata coi soldi, attratta e corrotta dal cinema, e così via) ma su di essa fonda tutta la problematica di un rapporto nuovo nel mondo. E' del resto l'esperienza minuta a dirci che oggi è proprio la donna, a rompere le solidarietà ufficiali cercando una affermazione individuale. Ma c'è qualche cosa di più. Fra le protagoniste di Antonioni (mettiamoci anche la Rossi Drago, che pure non è la vera protagonista di *Le amiche*) e l'autore si pone un curioso rapporto, simile alla situazione psicologica del pubblico in platea che aspetti di sapere se la diva del film sceglie lui (e cioè il protagonista che egli ha assimilato) o l'altro, con una curiosa mescolanza di rivendicazione sentimentale e sociale. Infatti nei film di Antonioni la questione del posto dell'individuo si identifica spesso con una questione sentimentale, la cui risoluzione però dipende dalla donna, con una caratteristica inversione. E siccome la donna significa la scelta, sia pure amara, del mondo ricco, ne consegue che la figura femminile è quella che sta nel nuovo colpevole, nella avventura azzardata (e quindi assume una maggiore robustezza), nel movimento, e quella maschile significa il moralismo della povertà statica, l'istinto della stabilità ed è una figura debole, la vera femminea. Fra le due parti si crea un rapporto ibrido, di « Ti amo ma non vengo con te » da parte di lei, e di « Lei in fondo preferirebbe me » da parte nostra, che magari finisce solo in un grido. La contrapposizione fra difese e posizioni realistiche, quel moralismo che rimprovera ma è sedotto dal fascino generato proprio dalla ricchezza, dal cinema, dalle esperienze nuove della donna, sviluppa la impossibilità di intervento e di possibilità di giudizio; e quindi ne nasce una tristezza rinunciataria che assorbe l'azione nella contemplazione, come una indifferenza moraviana, carica di acute, dolorose modulazioni interne (si è appunto parlato dei film di Antonioni come di *blues* intorno a casi di donne), colorate del nero e del bianco della morte.

contenuti nei quali versare la sua disponibilità di immagini e di linguaggio (12).

Aveva, a disposizione, un non comune bagaglio tecnico, una disposizione e preparazione eminentemente culturale e, per giunta, quella tendenza così tipica nell'uomo di cultura a farsi suggerire da quella, per paradossali inversioni e suggestioni, immagini concettuali e simboliche, in un surrealismo che mostra chiara la sua origine, ma è fonte inventiva precisa e consapevole di preziosi, sinceri frammenti (13). Antonioni è un assimilatore lento, proprio perchè tra la realtà e l'invenzione vi è la mediazione culturale, che lo porta a secernere in un modo raffinato sensazioni che sono già

---

(12) E' noto che molti soggetti di Antonioni furono abbandonati o realizzati da altri; da « Lo sceicco bianco » a « Prima stesura », a « Ida e i porci », a « Le allegre ragazze del '24 », e perfino « La donna più bella del mondo ».

(13) Basta pensare, a parte il brano riportato più sopra, ad una sua corrispondenza veneziana; a quello che scriveva nel 1949, su questa rivista, recensendo *La terra trema* sul « distacco originario » come fonte possibile di invenzione artistica: ... « *La terra trema* ha avuto da una parte violente negazioni, dall'altra apologie incondizionate, Indubbiamente è un'opera che disorienta, e questo è un dato positivo... Acitrezza, evidentemente, non ha niente a che vedere col mondo di Visconti, i suoi abitanti sono di razza e sangue diversi ma forse è possibile indicare proprio in questo distacco originario tra autore e ambiente, tra autore e personaggio, la ragione di un risultato così puro liricamente... Per noi, per il cinema italiano (e non soltanto italiano), è importante che Visconti si sia recato in Sicilia, abbia osservato, visto e inventato. Soprattutto questo: inventato. *La terra trema* va considerato come una complessa invenzione poetica. Non tutto è poetico, ma dove lo è, lo è in modo alto... In nessun altro film italiano si riscontra una tale invenzione tecnica, una così moderna funzione della tecnica, dagli effetti panfocali ai lunghi movimenti di macchina, dalla inquadratura come documento composto armonicamente alla fotografia lucida e incisiva... In Visconti *la tecnica è davvero al servizio della poesia...* ». (Michelangelo Antonioni: recensione a *La terra trema,* in « Bianco e Nero », 1949). E osservare d'altra parte come, più giovane, di fronte a un ambiente tipico e caratterizzato, la penna oscillasse fra l'impressionismo, il fatalismo estetizzante e un tentativo di interpretazione ideologica. Scriveva ancora Antonioni: « Materiale ricco, suggestivo, che va dai larghissimi tratti di fiume, vasti come laghi e talvolta interrotti da isolotti, alle strette dove il Po, scortato com'è da selvagge piante, assume aspetti di paesaggio *africano;* dalle casupole malandate addossate agli argini, con l'eterna pozzanghera nel cortiletto davanti all'uscio, alle villette novecento con lo « chalet » a fior d'acqua, che si anima certe sere di lievi musiche sincopate; dagli argini a picco alle graziose spiagge pretenziosamente mondane... *I figli del Po,* malgrado tutto, dal Po non hanno saputo staccarsi. Hanno lottato, sofferto, ancora lottano e soffrono, ma possono evidentemente far rientrare la sofferenza nell'ordine naturale delle cose, rubandole anzi un incentivo alla lotta ». (Michelangelo Antonioni, « Per un film sul fiume Po », in « Cinema », 1940). Ne uscirà *Gente del Po,* più tardi: « Un senso melanconico e disteso della natura rivelano le pure, anche se frammentarie immagini di *Gente del Po* (1943-1947). Un interesse invece spiccatamente e saporitamente umano, seppure espresso in modo più frammentario, denuncia *Superstizione* (1948). Antonioni aveva invece trovato un compiuto equilibrio in *N.U.* (1948), dove l'uomo e l'ambiente erano intimamente fusi e l'uno in funzione dell'altro. Antonioni si palesava debitore verso la periferia di Carné, ma la sua suggestione visiva era evidente ». (Giulio Cesare Castello: « Documentari e cortometraggi », in « Cinema », 1948).

preparate concettualmente, e quindi sono dei risultati, e non componenti elementari di una vocazione creativa. E in questo senso, fra moltissime altre affinità, egli appartiene alla famiglia degli eredi più diretti di Visconti. La difficoltà di Antonioni, che è anche la ragione della tensione così intellettualmente tesa, così tecnicamente scaltrita ed armata delle sue opere, consiste nel raccogliere queste seduzioni isolate organizzandole in azione. Perchè l'azione? L'immagine così conclusa, è perfetta nella sua immobilità, nel suo mistero. La fine di uno spettacolo alla Scala, gli argini della campagna lombarda, lo squallore di Cinecittà, l'equilibrio esatto tra una psicologia e un ambiente, non bastano a sè, nel loro racconto interno? In quale stato dinamico cercare di inserirsi, per modificare, nel rapporto tra gli uomini, le loro strutture collettive, la loro storia?

La donna, che in un lento processo di emancipazione porta già con sè un movimento nella realtà (tragico per le sue sconfitte nel mondo che penetra, per il dolore che porta lacerando la sistemazione precedente pur con le sue chiusure) in fondo libera da una impossibilità di atteggiamenti attivi, e permette di fare racconto nei modi del documentario, contemplando e stabilendo soltanto la propria relazione individuale con esso. E' uno dei pochi aspetti della realtà che commuove le profonde risonanze di Antonioni, permettendogli di coagulare, intorno a questa Antinea, immagini, situazioni, suoni, atmosfere, come una chiesa intorno al suo altare; utilizzando Carnè e Pabst, ma rendendoli irriconoscibili. E' un motivo solo, ma totale, una fissazione, una chiamata emotiva irragionata e irresistibile perchè istintiva. Il complesso di inferiorità dell'intellettuale si libera confessando il fascino muliebre e la soggezione che gli provoca. Su quella Antonioni, mettendo in opera una enorme capacità di scomposizione drammatica, di lievitazione umorale, crea in un secondo momento la trama dei suoi film, costruendoli dall'interno, impostandoli su una raffinata dialettica psicologica e figurativa. Al momento istintivo segue l'immediata copertura culturale, che serve soprattutto a nascondere l'appassionata elementarità del primo nucleo, creandogli una serie di quinte, frantumandolo in calcolatissime angolazioni, adattandolo a suggestioni le più lontane, cercandogli ritmi raggelati o disfatti, movimenti delle più impensabili ispirazioni letterarie, con un'eleganza e una premeditazione linguistica che sfiorano da sole il sospetto dell'arte.

Però è sempre un'operazione intellettuale, che trova la sua

verità in un'organizzatissimo fittizio da rappresentazione. E' un montaggio della realtà dall'interno; si sviluppa come un ordito in base a precisi canoni di rappresentazione, va dal razionale al reale in un gioco sempre più perfetto di contrappesi, ma sempre con un fondamento di meccanicità che uccide, o disturba, l'istintivo muoversi di Antonioni verso realtà, problemi, dolori nuovi. Perchè questo? E' molto facile rispondere, dopo quanto abbiamo detto. Antonioni concepisce l'azione cinematografica come la modulazione di uno stato fermo sospeso dal sentimento fino all'esaurimento della vibrazione emotiva. La sua è una ricerca di fatti, rapporti individuali, atmosfere, suoni di definizione, non dello sviluppo autonomo di una data situazione umana. Il giudizio è dato in partenza, non affidato alla libertà del personaggio, ma al linguaggio, cioè ai modi, alla colorazione, al ritmo, al peso di suggestioni intime e lontane che vi costruisce sopra l'autore. Vi è un movimento drammatico tipico dei suoi film, che val la pena di ricordare per chiarezza. Stabilita la psicologia del personaggio fondamentale (femminile, di solito), per dargli una tensione dinamica Antonioni, fin da *Cronaca di un amore* e poi in modo vario negli altri film, vi contrappone antagonisticamente e in simmetria un personaggio maschile, che funga da « resistenza psicologica », cosicchè il dramma effettivo del personaggio acquisti rispetto alla struttura del film una tensione che lo forza tragicamente, come si farebbe in architettura; ma non rispetto all'ambiente e alla situazione che è oggetto del film, dove anzi viene ad essere squilibrato e collocato in una luce spesso falsa. Questa centralizzazione sul personaggio, inoltre, fondando su di esso e sulla relazione dell'autore con esso i molteplici elementi del racconto, li strumentalizza, in quanto modi, espressione, aggettivi di un dato fisso e non più modificabile (vedremo fra poco le conseguenze di questo in *Il grido*, creando una singolare rottura fra ambiente e personaggi (l'ambiente appartiene all'autore, è il suo sentimento come il commento musicale), e riducendo parecchi di essi a un funzione meccanica di contrappunto, come dei controcampi psicologici. Questi difetti sono evidenti nei primi film, dove la stessa orditura dei nuclei d'azione obbediva a questa meccanicità estrinseca. Poi divengono più raffinati e sottili (ma restano quasi inalterati).

Da un convenzionale e aggressivo appoggio di fatti esterni (come le morti gemelle di *Cronaca di un amore*), Antonioni si av-

via al racconto di soli movimenti interni. Questo gli evita le forzature espressive, che erano il modo intellettualistico per fare sentire « fuori » il giudizio sui personaggi, a loro insaputa (la scenografia artefatta e gonfia della prima parte de *La signora senza camelie*, che ritorna semplice nello squallore realistico di Cinecittà, quando essa riconosce la sua condizione), portandolo a una maggiore interiorizzazione del rapporto personaggio-clima (la spiaggia grigia e il mare sporco e inquieto di *Le amiche*) e ad evitare i compiacimenti formali. Così, con i modi e i rapporti fra personaggi ed ambiente (da un clima di oppressiva immanenza a più mosse e articolate invenzioni, che realizzano insieme, *dopo*, una atmosfera, cioè un giudizio risolto in umore) anche i luoghi variano: da Milano capitalismo, a Roma cinema, a Torino moda; un duro « *no* » che si esprimeva quasi brutalmente all'inizio in termini di guerra, fra la ricchezza e il sentimento, diventa alla fine una più sottile, amara ed elegante opposizione, il trasparente ma infrangibile velo di una questione di stile.

Cronaca di un amore, storia di una donna che, trovata la sistemazione economica, si dà il sogno proibito di un ritorno all'amore vero (ma senza perdere la ricchezza), è forse il momento più intellettualistico e contraddditorio dove è evidente la difficoltà di conciliare il dato esterno e l'interno, il momento moralistico e la ricerca problematica, ma già vi è una rigorosa e fine sistemazione di inediti e sottili stati psicologici. Una maggiore interiorizzazione, invece, è in *La signora senza camelie* dove il dramma esplode, nella scoperta interna di una impossibilità di vocazione, desiderata nei moduli facili e puri della illusione cinematografica. E' la scoperta di un dolore di proibizioni e sogni inediti. Antonioni scopre qui bisogni nuovi, ed offre più scelta al suo personaggio. Ma restano, indubbiamente, i pesi moralistici, che impediscono all'autore di arrivare fino in fondo senza inframettenze personali; egli, come nel film precedente, finisce per alterare situazioni diffuse e popolari, perchè anzichè assumere una prospettiva di oggettività narrativa, le congela collocandole nel giudizio anzichè nella realtà. Non è casuale, del resto, che lo stesso Antonioni abbia pensato il soggetto di *La donna più bella del mondo* per l'attrice che avrebbe dovuto interpretare *La signora*, rovesciando totalmente le conclusioni. Questo errore centrale è aggravato da una certa approssibazione di giudizio. Dalla difettosa individuazione del mondo del cinema e dei suoi veri

momenti corrotti e marci, la frettolosa caratterizzazione dei suoi rappresentanti: ma il racconto è già più lineare, ed alcune sue pagine sono singolarmente suggestive.

Antonioni (1953) per un po' cambia temi. Non tanto nell'episodio *I suicidi* di *Amore in città* (« l'ho fatto per amicizia... *Suicidi* mi consigliarono e feci i suicidi ») che non poteva, per la sua formula, sollecitare gli umori dell'autore: a lui poteva interessare forse il « dopo » non il « perchè » dei tentati suicidi; è dopo che, caso mai, muovono la sua curiosità (come in Lorenzo, il pittore mediocre: la ex-suicida lo seduce per il fascino del vuoto, e per l'attrazione sessuale che provoca chi si è amato tanto da uccidersi; sveglia la tristezza e la noia del fallito che sopravvive). Antonioni stesso, infatti, raccontava le complicazioni sentimentali sorte fra i suoi quasi morti schierati contro un lenzuolo bianco; ma poi arrivano *I vinti* e soprattutto *Le amiche*.

I vinti propone, un po' enigmaticamente, in base alla crisi dell'umanità di oggi, una totale incomprensibilità del domani. Vinti sono i figli di una generazione che, già ora, non ha, a giudizio dell'autore, valori ed esempi da affidare in eredità. Tre episodi, tre delitti inutili, incomprensibili, assurdi, immotivati. Perchè sono avvenuti? Nell'episodio francese, il lutto conclude senza preavviso una scampagnata; in quello inglese (il migliore) è il frutto assurdo di un complesso di megalomania sentimentale, di sadismo e di calcolo; quello italiano è stato reso indecifrabile dalla censura, ma sembrerebbe il frutto della disumana guerra ideologica dei padri. E' un film sconcertante: ogni episodio ha uno stile nuovo, un ambiente proprio, psicologie diverse, e diversamente assurde. Antonioni rinuncia a dare una organizzazione propria al racconto, assumendo un voluto distacco da documentarista, preoccupato solo di fare « l'inchiesta » psicologica, immergendosi nell'assurdo e respirandone i climi. Egli fa sì, questa volta, che i personaggi anzichè tenere dentro, e fare esplodere inattesa, la loro carica mostruosa, portino « fuori » le loro reazioni, i gesti, i sentimenti, in modo che essi si dipingano da sè, e al regista non resti che registrare, di essi, un certo modo di muoversi, di dire, come suonano certi gesti e il colore di certe espressioni, cioè il *modo* di un fatto, il suo stile, che porta con sè anche un paesaggio, e con esso la sua filtrazione nella cultura (l'episodio francese abita quasi nel ricordo della campagna di Renoir, ma sotto un cielo inquieto, e in un verde grigio malato, tor-

bido). Ma ecco, a parte il prologò dello *speaker* che toglie fin dall'inizio ogni interrogativo allo spettatore, un tipico limite di Antonioni. Da una parte, il desiderio di una totale immedesimazione con i suoi personaggi, come un abbandono senza riserve critiche, un « entrare in altri », inseguendone i modi, le reazioni, gli atti più incredibili, così come solo il cinema può fare, lo attira, evoca in lui un entusiasmo nascosto, il suo problematismo inquieto che trova immagini e contenuti fuori dei vecchi schemi. Ma poi, proprio perchè rispunta l'io, che non permette questa totale resa a discrezione dell'intelligenza e della cultura al fatto nuovo, risorge il moralismo, la predica, lo schema. E infatti, in *I vinti,* proprio la rottura fra momenti didascalici e modi oggettivi ma frammentari finisce col far diventare l'assurdo di scena assurdo come rappresentazione anche per lo spettatore, del quale è stato stimolato, all'inizio, il moralismo, scoraggiandolo dal prepararsi al mistero dei fatti che non si spiegano (in questo senso l'episodio inglese è il migliore, nella sua standardizzata assimilazione dello stile inglese).

* * *

Come abbiamo detto più volte, Antonioni si è continuamente proposto il problema dell'incontro con l'alto e il nuovo (è quasi la stessa cosa, per lui) attraverso la mediazione del personaggio donna, e la resistenza nel vecchio e mediocre attraverso l'uomo. Si è spiegato come questa antitesi sia tipicamente provinciale, di un certo tipo di moralismo puritano della provincia, mescolato a fermenti erotici, a premeditate disposizioni contrappuntistiche fondate su convinzioni e ragionamenti psicologici. Però l'assunzione a posizione base di una tensione tragico-moralistica fra autore e personaggio non permetteva, per la sua forma strutturale e la sua retorica appassionata, una assimilazione esatta dell'ambiente, e ad esso si sovrapponeva dall'esterno una atmosfera umorale, esteticamente espressiva dell'interno, come un orizzonte madido. Si finiva per giudicare un ambiente dall'esito di un solo personaggio. Poi non si spiegavano i suoi aspetti più inquietanti. Perchè, nonostante i suoi uomini vuoti, il cinismo, la corruzione, il suo falso, esso rimanesse un mondo pieno di fascino, più bello della povertà. Nelle inesorabili dichiarazioni di principio esso era ripresentato come antirealtà. Nelle conclusioni di fatto, nel continuo muoversi dell'autore intorno ad esso, e perfino nella sua fatica per sciogliersi, contaminandosi con

esso, uscendo da un distacco che finiva per impedire giudizi veri, esso finiva per avere un peso determinante di realtà, anche se non ammesso. Nei primi film, in fondo, si svolgeva il combattimento intransigente fra mondo povero e mondo ricco per una donna bella; ma l'attrazione sessuale era comune. Il regista finisce per avvertire l'ipocrisia inconscia del suo schema piccolo-borghese, che lo portava a irrigidire i suoi personaggi sotto giudizi forzati, e la sua coerente consapevolezza non gli permette di insistere ancora su questa strada.

Che cosa c'è in comune fra *I vinti* e *Le amiche?* Che ambedue partivano da un contenuto già fatto e concluso, un « non io », cioè, un dato (sia esso di cronaca o un testo letterario) preciso con i suoi personaggi, le loro azioni, gli esiti. Rispetto, ad essi, quale è il compito del regista? Portare il dato esterno nei ritmi della registrazione interna, come un materiale che attende il suo ritmo per essere vero. Il creatore non inventa la materia del racconto, che considera un dato rozzo il quale aspetta la sua forma che è poi anche, per lui, il suo contenuto più vero. Esso trova la sua realtà nelle dimensioni del cinema; un linguaggio, una cadenza; gli dispone attorno un ambiente, lo organizza in un movimento contrappuntistico. Si comporta come un compositore musicale di fronte al libretto; i fatti sono il momento meno importante, importante invece, è il *leit-motiv,* l'accordo base che essi evocano nell'autore, e che dominerà la composizione. In base ad essa egli allungherà o accorcerà il testo. Perciò il maggiore impegno del regista sarà nell'ascoltarsi, per sentire dentro di sè l'eco di questa risonanza interna, e alla macchina da presa e al montaggio, cioè al momento della stesura musicale. La sceneggiatura è un supporto in continua rielaborazione, per adattare il livello ai ritmi e alle successive invenzioni. Durante le riprese stesse, invece (e qui si scopre l'Antonioni migliore), mentre il soggetto scende nella realtà, infinite occasioni impreviste suggestionano il testo elaborato, modificandone le situazioni marginali, abolendo quelle estranee alla sensibilità, del regista (inutilmente, ad esempio, voleva inserire un'occasione politica ne *Il grido;* continuamente respinta, essa alla fine è stata data proprio come la sentiva il regista, cioè come un « contrario », il contrappunto della morte sola di Aldo).

Anche in questo Antonioni ricorda Visconti, fatte le debite distinzioni di carattere, di mondo morale. Accetta il contenuto come

un informe (cioè sbagliato, privo di esistenza) da trasformare in vero e reale attraverso una rigorosa sistemazione concettuale, e poi lo sottopone ad una sedimentazione lunga, un lento deposito di frammenti, per cambiare il suono, non l'organizzazione degli avvenimenti. E' un'operazione a strati, dove l'occasionale istintivo, la estrema consapevolezza estetica, la molteplice capacità di richiami culturali (la cultura usata per operare un distacco, appunto, e basare su questo la libertà inventiva), giocano ruoli varii e complessi. In questo teatro della realtà, le allusioni, l'introversione, il simbolismo e l'allegorismo sono di casa, tanto più poetiche se meno evidenti.

In *Le amiche* lo schema-inchiesta, i personaggi di inserimento (Clelia) e di rifiuto (Carlo) entrano solo come componenti di una formula narrativa più complessa, a mosaico, con più personaggi e situazioni incrociate, ciascuna delle quali caratterizzata diversamente, ma sono tutte costrette in un livello analogo, per così dire in « piano medio ». L'ambiente non grava sui personaggi, ma è costruito sul loro rispondersi inquieto (la più completa sintesi, tanto difficile quanto elegantemente risolta, è nella sorda e non sfogata tempestosità della scena sulla spiaggia, dove un fondo grigio sporco lega situazioni diverse, dal riso al funereo, nella sua chiara e delittuosa allegria. E' un'ardua tastiera, che ripresenta intrecciati anche i casi delle Paole e delle Clare, ma in una ben più estesa gamma di rapporti. L'ambiente torinese delle belle mogli e amanti annoiate, delle sarte di gran moda e delle indossatrici, non è dato attraverso le reazioni di un personaggio martire, ma invece è rappresentato nella sua intrigata e viva presenza autonoma. Antonioni rivela non solo una nuova civiltà di scrittura, ma una capacità nuova di assimilazione e rappresentazione incisiva, dove prima era più che altro ostilità e rifiuto. C'è la tragedia di Rosetta, ma viene portata dalla pigrizia letteraria di un idillio nel clima dolce e invitante della collina, ed essa è un fatto tra gli altri, definisce un mondo ma non lo modifica; ed è la tragedia di un romanticismo che ha solo sè stesso per giustificarsi a vivere. Ma c'è il dramma muto di Irene, artista e brutta, e di suo marito, il bello non artista, con un rapporto teso da una doppia gelosia, e poi il cinismo schietto di Momina. La somma di questi personaggi nobili, disperati, futili, schietti, crea appunto un ambiente; la loro varia molteplicità permette

ad Antonioni una prospettiva più oggettiva del solito, perchè lo provoca ad atteggiamenti ed umori variati.

Antonioni, qui, sembra dunque aver trovato una strada fertile, malgrado restino ancora delle sovrastrutture precarie (evidente, ad esempio, nel passaggio polemico dall'abbraccio di Momina e dell'architetto a quello della cameriera, sulla porta; sopravvivono infatti ancora i due personaggi moralistici, anche se è esaurita la loro funzione drammatica, perchè ormai l'antitesi vorrebbe essere superata nell'odio-amore della rappresentazione, anche nello stile; essi, sebbene ormai ai margini del film, servono tuttavia a mantenere in scena delle posizioni più rigide, moralistiche e dolenti di quelle raggiunte dal regista durante la lavorazione) nell'umore del racconto. Così anche le note malinconiche conclusive ne sigillano gli esiti più per la loro eleganza che come sintesi vera delle reazioni provocate nel pubblico. Il dissidio fra una totale adesione estetica (quel mondo marcio e annoiato è un bellissimo e vario cinema, tutto bellezza, voci-personaggi, è uno stile) è un rifiuto morale, si fa più sottile e infranto, ma non è risolto, proprio perchè l'antica provincia, con i suoi tradizionali pudori e almeno un ricordo di alcuni valori base, pur subendo il fascino corrosivo, di una società che è solo regolata da una moralità di forma, sente pur sempre delle reazioni interne, un po' false, un po' vere, ma operanti. Il regista assimila sempre di più i tratti del nuovo, intendendo di assumere una prospettiva di partecipazione e di distacco, come forma della rappresentazione, ciò non toglie che, a differenza di quanto avveniva nei molto più sbagliati *Cronoca di un amore* e *La signora senza camelie*, qui il regista esaurisce la sua carica e si soddisfa nel farsi sedurre e nel reagire alla seduzione (con gli strumenti offerti dalla tecnica, trovando uno stile per difendersi), cioè in un rapporto individuale, femmineo, senza organizzare un quadro più completo, un discorso più ampio e più giusto. Non dico con questo che *debba* farlo, cerco solo di qualificare le caratteristiche del suo atteggiamento rispetto alle cose, e quindi anche il suo tipo di cultura, i limiti del suo discorso. Se dovessi cercare un grande maestro, in questa direzione, penserei al Wilder di *Viale del tramonto*. Quel raffinato cercare morbosi stati femminili, e attraverso quelli tradurre aspetti patologici della vita (*Sabrina*, in lievi cadenze di valzer, è nella scia dei temi di *Cronaca di un amore*), quella singolare voluttà del macabro, quella insidiosa capacità di rappresentare

il marcio con una partecipazione tanto aderente da provocare nello spettatore un sottile brivido, e poi rompere questo marcio incanto con un violento tragico, sono tentati, con minore morbidità, ma tentati da Antonioni fin dove glielo permette una angolosa disposizione intellettuale.

Per vie sensualmente eccitanti, è scoperta infatti da lui una singolare geografia umana. *Le amiche,* in fondo, è un molteplice invito sessuale: della ascetica ceramista infelice (il fascino dell'arte), della ex-suicida, della cinica, della sventata, della laboriosa. Un gesto, una battuta stimola lo spettatore come una frustata erotica, è un invito moltiplicato del continuo variare e spostarsi del centro d'azione. Ogni volta che l'emozione, visiva o suscitata da un'inflessione di voce, da una combinazione di parola, cadenza, gesto, si smorza un'altra contraria, e quindi esaltata da questa, la sostituisce, e « accende » il racconto. Antonioni trasforma una sola sensazione inquieta in una geografia articolatissima, con un contrappuntismo scientificamente calibrato che finisce per sostituire la fantasia creativa vera e propria. Il risultato è noto; assai buono per alcuni personaggi, meno per altri, meno ancora per un quadro esauriente di cause e di effetti, come se esso fosse già fuori, già fatto e immodificabile. Ma, per passare a *Il grido,* basta ora concludere che Antonioni in *Le amiche* aveva sostanzialmente cercato di rendere il suo giudizio sulle « donne di moda » attraverso un sincopato di « frammenti di psicologia » traducendo un suono solo in molte note. Poichè i personaggi di *Le amiche* arrivano già su una carica di vitalità propria (tutta la suggestione di Pavese su Antonioni, e poi la seduzione delle attrici sempre in campo), finchè esse sono in scena il film è vibrante, teso e dinamico. In fondo esse, tutte insieme, realizzano, come tante parti che si cercano, un complesso mistero di donna. Resta soprattutto, nel ricordo, la complessa infelicità di un mondo in cui è turbato l'antico equilibrio patriarcale. La emancipazione della donna, l'affermarsi vitale e mortale in lei dell'esigenza di una parte più giusta nella vita, e la resistenza dell'uomo, il ridursi del suo spazio. *Le amiche* è già uno sviluppo più mosso e completo di questo motivo così antico in Antonioni; una società di donne, che si organizza tutta sull'iniziativa femminile, tanto da imporre il fascino quasi virilmente, provocando un malessere che turba e soggioga. Un mondo invertito, in sostanza, dove l'uomo diventa sempre di più una dote o un amante.

* * *

Una vita d'artista che batte quasi su un tema solo, un dolore solo, una fissazione sola. Come un terremoto che dura (Antonioni sembra ancora pensare e ripensare all'emozione improvvisa provocata in lui da *Ossessione* e dal modo di Visconti di tradurre la situazione della donna: *Ossessione, Bellissima, La terra trema*; e perfino *Senso*). Ferrara con la sua lenta meditazione, il suo istintivo tradurre ogni acquizione importante in una minuta esperienza privata, fino a sbriciolarla, in sapere istintivo e quasi irrazionale, in una sorta di dadascalia, e di fatalismo, è fatta di queste fissazioni. Proprio nella misura in cui questo è vero, Antonioni, di film in film, unico essendo il « grande motivo » delle sue storie, non può che variarne il dettaglio psicologico (che è il punto di partenza), l'ambiente e lo stile, fermo restando lo stato d'animo, lo schema generale, i limiti della sua organizzazione ideologica del reale.

In un certo senso, si può dire che Antonioni è stato « colpito » da *Ossessione* (c'è anche un problema di generazione e di carattere, di origine) non tanto perchè stimolato dal primo film di Visconti ad un certo modo di rifare la prospettiva sulla realtà umana e italiana — ed era un discorso molto personale, rivelatore e per molti versi inevitabile ma eccezionale e discutibile, in ogni modo — ma soprattutto perchè « individuato » e sorpreso, come denudato dall'inesorabilità di *Ossessione,* e sbalordito, quasi folgorato, sul piano tecnico (e siamo ancora lì, per molti). Antonioni, da allora, ha continuato a trasferire la ferrea mitologia viscontiana nella dimensione recondita del rapporto privato, sostituendo al romanticismo oggettivo e tragico di Visconti — alle grandi misure del suo teatro — il romanzo dell'avvenimento interno, e le sue quinte teatrali (in *Le amiche* sembra aver trovato una misura adatta). Visconti, dall'alto di una mitologia, in ogni suo film ripete liberamente le strutture del mondo che ne è il teatro; Antonioni, con un sentimento fisso del mondo, per rinnovarsi, e quindi per avere qualche cosa da dire, non può che cercare di rifare il suo incontro su nuovi volti e altre psicologie, cambiando totalmente ambienti e lunghezze e tecnica (lo stile no, non si cambia).

Ed ecco *Il grido*: sarà vero o non sar che « la vita sentimentale della gente del popolo non è meno ricca, nè meno complessa della nostra » come dice Antonioni, e che differiscono solo le forme, le azioni in cui i sentimenti si esprimono, ma identica è la loro

sostanza (su giudizi generici di questo tipo non si può impiantare una discussione: se ne deriva un film riuscito, sono utili anche questi), ma il fatto importante è che Antonioni, nel *Grido,* è andato in cerca di somiglianze ed equivalenze, cioè di « un identico in forme diverse », anzichè mettersi alla scoperta di un mondo nuovo. Se questo fosse il luogo più adatto, potremmo riprendere il nostro discorso su certe inibizioni di provincia (cercare il vecchio, familiare, in un nuovo ignoto è un tipico atteggiamento di provincia) individualistica (tutto il mondo assomiglia e parte da me), ed anche sulla stranezza di una dichiarazione che « scende verso il popolo », senza sospettare, ad esempio, che la vita del popolo, con una sostanza umana del tutto diversa da quella pensata da Antonioni possa essere assai più ricca e complessa della nostra; oppure che, per colpa nostra, la vita sentimentale popolare possa essere inaridita, e non solo nelle forme, da altre passioni più forti e dolorose; dire questo non è essere meno populisti che concedendo al popolo l'uguaglianza psicologica e sentimentale con noi; forse la « spazio » della vita sentimentale nel popolo è, caso mai, un problema da sottoporre a riflessione ed indagine, ma se è già fermo e certo all'inizio, non scopriremo nè inventeremo nulla e faremo un film inutile, se non ai fini di un esercizio.

Ne *Il grido,* in sostanza, avviene la verifica degli stati psicologici della « donna della povertà » dalla piccolo-borghese alla prostituta, attraverso i rapporti, che intreccia con le rappresentanti di questa scala gerarchica un uomo, il meccanico Aldo, travolto dalla ribellione sentimentale di una di esse. Il film basa la sua verità su alcune individuazioni psicologiche fondamentali, e poi costruisce intorno ad esse una struttura, un ambiente, uno stile, che ne sono l'allegoria, come un accompagnamento sonoro. Antonioni trascorre dal momento stabile della povertà, fino alla miseria più sradicata, per suggerire una doppia traiettoria psicologica, fondamentale alla lettura del film. E cioè, che in questa zona umana che va dalla terraferma appena protetta dall'argine al limite estremo della sopravvivenza fisica, mentre l'uomo tende crescendo di condizione, alla stabilità (è un conservatore), la donna invece, aprendosi alla libertà, rompe la stabilità subita per affermare in modo autonomo il suo diritto di scelta sentimentale. Questo è il nucleo essenziale del film, provocato appunto in Antonioni da un incontro occasionale, che era come un frammento di questa specie di teoria.

Questo doppio binario condiziona tutte le altre ricerche di Antonioni. Contrastare una delle due parti, fissa (l'uomo), lentamente degradante, con i vari momenti dell'altra (le donne), e mantenere in lui, nella degradazione, il richiamo del punto di partenza, perchè possa scontrare e quindi rendere più evidenti le incompatibilità delle due parti. Fermare un racconto, che parte da una opposizione, come una sottile trama di inversioni: tanto per fare un esempio, l'uomo viaggia continuamente contro il suo desiderio interno, in modo sempre meno consapevole, e quindi è sempre « contro » sè e chi lo circonda, il suo ritorno è l'esaltazione tragica di questo contrappunto fra il protagonista e ciò che gli è intorno. Di qui il rapporto dialettico fra lui e il paesaggio, che deve accompagnarlo e mutare con lui, ma essere persistente, per esprimere la fissità del sentimento di Aldo, nonostante le sue mutazioni e il vagabondare ed essere largo, lento, per esprimere l'ostinazione, e monotono. Invece, per il dramma, e « il grido » l'alto improvviso di una ciminiera. E il Po, esprime la « discesa » fino allo sperdimento nel mare, ma anche l'unità dell'avventura, è come una presenza continua; così il paesaggio è, volta a volta, interpretazione allegorica della vicenda ma è anche piegato a storia e presenza di avvenimenti: il paese è il lavoro preciso; più il viaggio si avvicina alla foce, invece, la vita dell'uomo è occasionale, fino alle capanne della Pila e di Punta Maestra, dove i pescatori vivono davanti al mare e parlano di viaggi, del Cile e delle cilene.

E' dunque un viaggio all'indietro, complesso movimento psicologico di un lasciarsi andare fatalistico e la continua resistenza ad esso; l'incontro di uomini e donne che in *Le amiche* avveniva come una ostilità continuamente sedotta e riproposta, qui è una seduzione volta a volta sperimentata e rifiutata. Da questo modo invertito Antonioni cerca di legare queste psicologie di donne, e attraverso esse il proprio viaggio nel mondo popolare, nel fascino di un fatalismo intimamente contraddetto, e che ha come soluzione solo una scelta tragica. Lo schema è un po' artificioso, anche se psicologicamente sempre giustificato dall'interno dei personaggi. In fondo Aldo è costretto ad entrare in quattro situazioni sentimentali, per dare una unità narrativa a quella che è soltanto una specie di documentario di psicologie popolari, che non hanno, a differenza di *Le amiche,* la possibilità di trovarsi insieme. Fra esse intercorrono grandi distanze. L'espediente pesa nell'economia del film, anche

perchè Antonioni, come tante altre volte, non trova di meglio che legare i vari momenti con la sua presenza sentimentale, usando il film per sperimentare le sue reazioni interne a queste psicologie, in questa geografia umana. *Il grido* diviene allora la più scoperta confessione dell'autore che tenta di trasformarsi in un « altro » e invece lo scavalca, sostituendo a lui una storia personale, tutta privata, di cui lascia più di un frammento: la sua solitudine e malinconia, il suo sentimento acuto, come è stato detto, del fascino muliebre, e la sua incapacità intima di aderire ai grandi temi sociali, il suo consistere nei rimpianti, e quindi l'opposizione al rovescio esterno, e alla proiezione nel futuro della vita circostante; allora si scopre che questo è forse il film più sincero ed emozionato di Antonioni, in un paesaggio meraviglioso, come un mondo di nebbia che lascia filtrare solo quello che è vivo dentro.

Questa sua presenza, irragionata e istintiva, realizza intorno a sè, fra errori e squilibri (14), una indimenticabile e spontanea, anche se disordinata, immagine del Delta. Il suo vecchio e il suo nuovo, le gare motonautiche e i pazzi di Ravenna, la strada e il fiume, i balli popolari e la spiaggia alla foce (con un preciso riferimento a *Le amiche*); e tutto questo in un continuo peregrinare, in una mescolanza di partenze e ritorni, in una instabilità inquieta e mossa, di immagini, sentimenti, cose; che è più naturale intravvedere e lasciare come quinte mutevoli di un paesaggio in movimento, pura e potente suggestione, che organizzare nelle misure raccolte di una impossibile sintesi. Sono forse le cose più belle espresse fino ad ora da Antonioni.

* * *

Contrappunti, inversioni, allegorismi, presenze allusive, rovesciamenti fra personaggi e ambiente, sono le forme ormai più consuete in Antonioni per arrivare dal giudizio alla creazione, in una mescolanza di stimoli logici e irrazionali, di spontanei abbandoni,

---

(14) Nella brevità del tempo di proiezione, il variare del paesaggio, ad esempio, rende Aldo ancora più uguale a se stesso, invece di « variarlo », perchè è l'unica cosa che resti uguale nel film, squilibrando il risultato voluto da Antonioni. Vi sono altri errori di questo genere. Inoltre, come già era avvenuto in *I venti*, Antonioni identifica istintivamente il giudizio del personaggio con la rappresentazione da parte dell'autore. Qui, ad esempio, uno scarso interesse per un'agitazione popolare lo porta a raccontare male l'avvenimento, rendendolo falso. E' un errore di prospettiva.

ritrosie e ritorni, di momenti liberi e di schemi ritornanti, in continuo combattimento fra l'istintivo e l'intellettuale, fra il sincero rivelatore di intime capacità e il cauto tessitore di coperture culturali. Simbolo di una generazione che, severamente coltivandosi, tuttavia non è riuscita ad armonizzare ragionamento e spontaneità, tanto da trovarsi preparata alla felicità di un'esperienza totalmente libera, disarmata, senza velo di resistenza e pudori interni. Per questo, forse, ci è caro Antonioni.

Filmografia

Soggetto:

1950 CRONACA DI UN AMORE.

1952 LO SCEICCO BIANCO *di* Federico Fellini - *soggetto in collaborazione con* Federico Fellini *e* Tullio Pinelli.

1952 I VINTI.

1952-53 LA SIGNORA SENZA CAMELIE.

1953 TENTATO SUICIDIO (un episodio di AMORE IN CITTA').

1957 IL GRIDO.

Sceneggiatura:

1942 UN PILOTA RITORNA *di* Roberto Rossellini - *sceneggiatura in collaborazione con* Rosario Leone, Massimo Mida, Gherardo Gherardi, Ugo Betti.

I DUE FOSCARI *di* Enrico Fulchignoni.

1947 CACCIA TRAGICA *di* Giuseppe De Santis - *sceneggiatura in collaborazione con* Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Cesare Zavattini, Corrado Alvaro, Umberto Barbaro, Gianni Puccini.

1950 CRONACA DI UN AMORE - *sceneggiatura in collaborazione con* Daniele D'Anza, Silvio Giovaninetti , Francesco Maselli, Piero Tellini.

1952 I VINTI - *sceneggiatura in collaborazione con* Giorgio Bassani e Suso Cecchi D'Amico.

1952-53 LA SIGNORA SENZA CAMELIE - *sceneggiatura in collaborazione con* Suso Cecchi D'Amico, Francesco Maselli, P. M. Pasinetti.

1953 TENTATO SUICIDIO - *sceneggiatura in parziale collaborazione con* Aldo Buzzi, Luigi Chiarini, Luigi Malerba, Tullio Pinelli, Vittorio Veltroni, Cesare Zavattini.

1955 LE AMICHE - *sceneggiatura in collaborazione con* Suso Cecchi D'Amico *e* Alba De Cespedes.

1957 IL GRIDO - *sceneggiatura in collaborazione con* Elio Bartolini *ed* Ennio De Concini.

Aiuto regia:

1942 LES VISITEURS DU SOIR (L'amore e il diavolo) *di* Marcel Carné.

Documentari:

1943-47 GENTE DEL PO - *fotografia*: Piero Portalupi - *musica*: Mario Labroca - *produzione*: Artisti Associati.

1948 N.U. (Nettezza Urbana) - *produzione*: Lux Film.
SUPERSTIZIONE - *fotografia*: Giovanni Ventimiglia - *produzione*: Giorgio Venturini.
SETTE CANNE UN VESTITO.

1949 L'AMOROSA MENZOGNA - *fotografia*: Renato Del Frate - *produzione*: Fortuna Film.

1950 LA VILLA DEI MOSTRI.
LA FUNIVIA DEL FALORIA - *fotografia*: Bellisario e Ghedina - *produzione*: Teo Usuelli.

Supervisione:

1957 QUESTO NOSTRO MONDO - *regia*: Ugo Lazzari, Eros Macchi, Angelo Negri - *fotografia*: Dallamano, Rimoldi, Delli Colli, Gregorig, Mancori - *musica*: Mario Nascimbene - *commento*: Vittorio Bonicelli - *montaggio*: Eraldo da Roma - *produzione*: B.M.B. - Ferry Mayer, *realizzata da* Antonio Centa. (*A proposito di questo documentario di lungometraggio ci risulta che Antonioni non ha riconosciuto la qualifica di « supervisore tecnico » quale appare nei titoli di testa*).

Regia:

1950 CRONACA DI UN AMORE - *soggetto*: Michelangelo Antonioni - *sceneggiatura*: Michelangelo Antonioni, Daniele D'Anza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli, Piero Tellini - *fotografia*: Enzo Serafin - *musica*: Giovanni Fusco - *interpreti*: Lucia Bosè, Massimo Girotti, Ferdinando Sarmi, Gino Rossi, Marika Rovsky, Rosi Mirafiore, Rubi D'Alma - *produzione*: Franco Villani *e* Stefano Caretta *per la* Villani Film.

1952 I VINTI - *soggetto*: Michelangelo Antonioni - *sceneggiatura*: Michelangelo Antonioni, Giorgio Bassani, Suso Cecchi D'Amico - *fotografia*: Enzo Serafin - *musica*: Giovanni Fusco - *scenografia*: Gianni Polidori - *interpreti*: Anna Maria Ferrero, Franco Interlenghi, Eduardo Cianelli, Evi Maltagliati, Umberto Spadaro, Gastone Renzelli; Peter Reynolds, Fay Compton, Eileen Moore, Raymond Lovell, Patrick Barr; Henry Poirier, André Jacques, Guy De Meulan, Jean Pierre Mocky, Etchika Choureau, Annie Noel - *produzione*: Film-costellazione, S.G.C.

1952-53 LA SIGNORA SENZA CAMELIE - *soggetto*: Michelangelo Antonioni - *sceneggiatura*: Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Maselli, P. M. Pasinetti - *fotografia*: Enzo Serafin - *musica*: Giovanni Fusco - *scenografia*: Gianni Polidori - *interpreti*: Lucia Bosè, Andrea Checchi, Gino Cervi, Ivan Desny, Laura Tiberti, Monica Clay, Anna Carena, Enrico Glori, Alain Cuny, Oscar Andriani, Elio Steiner, Nino Del Fabbro - *produzione*: Domenico Forges Davanzati.

1953 TENTATO SUICIDIO, episodio di L'AMORE IN CITTA', numero 1 de « Lo Spettatore », rivista cinematografica diretta da Cesare Zavattini, Riccardo Ghione, Marco Ferreri - *sceneggiatura*: Aldo Buzzi, Luigi Chiarini, Luigi Malerba, Tullio Pinelli, Vittorio Veltroni, Cesare Zavattini - *fotografia*: Gianni Di Venanzo - *musica*: Mario Nascimbene - *scenografia*: Gianni Polidori - *interpreti*: non professionisti - *produzione*: Faro Film.

1955 LE AMICHE - *soggetto*: dal romanzo « Tra donne sole » di Cesare Pavese - *sceneggiatura*: Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Alba De Ce-

spedes - *fotografia*: Gianni Di Venanzo - *musica*: Giovanni Fusco - *scenografia*: Gianni Polidori - *interpreti*: Eleonora Rossi Drago, Gabriele Ferzetti, Franco Fabrizi, Valentina Cortese, Yvonne Fourneaux, Madeleine Fischer, Anna Maria Pancani, Ettore Manni, Maria Gambarelli - *produzione*: Trionfalcine.

1957 IL GRIDO - *soggetto*: Michelangelo Antonioni - *sceneggiatura*: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Ennio De Concini - *fotografia*: Gianni Di Venanzo - *musica*: Giovanni Fusco - *scenografia*: Franco Fontana - *interpreti*: Steve Cochran, Alida Valli, Betsy Blair, Dorian Gray, Gabriella Pallotta, Lyn Shaw, Gaetano Matteucci, Guerrino Campanili, Pina Boldrini, Mirna Girardi - *produzione*: Franco Cancellieri *per la* S.P.A. Cinematografica.

(*a cura di* ALBERTO CALDANA)

Antonioni e la critica

bibliografia a cura di GIUSEPPE FERRARA

I criteri della presente ricerca sono i medesimi che hanno informato la bibliografia su Castellani (v. *Bianco e Nero*, anno XVI, n. 12, dicembre 1955), con la differenza che, per esigenze di spazio, questa volta il materiale a disposizione ha dovuto esser compresso e ridotto spesso all'essenziale. La scelta è comunque caduta non soltanto sul contributo critico vero e proprio, quanto su apporti significativi che riassumessero certe posizioni piuttosto diffuse sull'opera del regista. La saggistica su Antonioni, pur essendo già assai ampia, non ha in prevalenza un tono elevato, e rimane spesso al livello cronachistico, oltre a ripetere una serie di luoghi comuni (la « freddezza », le sequenze senza stacchi, ecc.).

Saggi e note di carattere generale

GIULIO CESARE CASTELLO: « Documentari e cortometraggi », in « Cinema » n.s., anno I, n. 4, Milano, 1° dicembre 1948, pag. 108.

Gente del Po rivela « un senso melanconico e disteso della natura »; *Superstizione* denuncia « un interesse invece spiccatamente e saporitamente umano, se pur espresso in modo sempre più frammentario ». In *N.U.* c'era « un compiuto equilibrio... Antonioni si palesava debitore verso la periferia di Carné, ma la sua suggestione visiva era evidente ».

MARCELLO BOLLERO: « Il documentario - Michelangelo Antonioni », in « Sequenze », anno I, n. 4, Parma, dicembre 1949, pag. 29.

« Ricerca della verità », e « fedeltà rigorosa a una tradizione stilistica ed espressiva » sono caratteristiche salienti dei documentari del regista. Segue una brevissima biografia e positivi giudizi su quattro cortometraggi. Una postilla firmata g.a. (Guido Arisarco) analizza *L'amorosa menzogna*, di cui si apprezza la funzione del paesaggio e l'impiego del sonoro.

RENZO RENZI: « Gli 'antichi gesti' del documentario italiano », in « Cinema », anno V, n. 78, Milano, 15 gennaio 1952, pag. 5.

In *N.U.* c'è un estetismo « alto, nobile, giustificato dai risultati ottenuti ». Estetismo che « Antonioni aveva poi abbandonato, realizzando l'assai più accettabile — specie negli orientamenti — *L'amorosa menzogna*, forse il capolavoro della nostra più recente produzione ».

GUIDO BEZZOLA: « Renoir Visconti Antonioni », in « Cinema nuovo », anno II, n. 18, 1° settembre 1953, pag. 150.

Paragonare Antonioni a Renoir e Visconti è impossibile, oltre che inutile. Antonioni è preso invece « come esempio di totale opposizione ai criteri artistici di Visconti... Il giudizio morale infatti, che Visconti sospende o addirittura omette, in una vasta comprensione degli infiniti moti dell'animo umano, diventa per Antonioni come artistico ». Dopo aver analizzato *La signora senza camelie*, dove « il giudizio è chiaro e implacabile », l'A. aggiunge: « ... scorgiamo vivi, in Antonioni, gli insegnamenti della scuola classica tedesca, con i suoi richiami a Reinhardt ed alla sua scientifica manovra delle masse corali, con la sua ricerca della "Stimmung" attraverso i motivi atmosferici, della notte e della pioggia; e i personaggi sono sentiti proprio così come il teatro classico ed il cinema classico germanico li sentivano, astratti ed elevati, quasi un simbolo del personaggio stesso, minuziosamente reali, come appunto avveniva in certe opere di Murnau ».

GIUSEPPE SIBILLA: « Michelangelo Antonioni », in « Bianco e Nero », anno XV, n. 1, Roma, gennaio 1954, pag. 60.

« La posizione del regista è essenzialmente moralista, e nello stesso tempo caratterizzata dalla tendenza alla fredda obbiettività. Esiste evidentemente tra moralismo e distacco una frattura netta, profonda, presupponendo l'uno una partecipazione od un interesse che l'altro viceversa non ammette e nega: cosicchè può sembrare paradossale l'ammettere la coesistenza dei due elementi nel mondo di un medesimo artista. E tuttavia mi sembra di poter affermare che il succo del cinema di Antonioni è proprio qui, in questo effettivo dissidio interno, del quale scaturiscono i pregi ed i limiti di ciascuna delle sue opere... si può anzi dire che ognuno dei film di Antonioni è un ragionamento, o se si vuole, un meccanismo, nel quale sono fin dall'inizio ben chiare intenzioni e movimenti ». La freddezza del regista « non è, in sostanza, che la conseguenza della misura e della particolare direzione in cui il regista concreta le proprie intenzioni critico-moralistiche. L'antitesi esistente tra i due atteggiamenti — moralismo e freddezza — mira in lui a risolversi, per la sua tendenza a stemperare il primo di essi nel secondo, con il rilievo che nell'opera viene ad acquistare la costante "presenza" intellettuale del regista. Antonioni è insomma intento a svolgere il proprio "ragionamento" critico, e irrigidisce, sforzandola, la propria materia narrativa, per piegarla in ogni modo alle proprie intenzioni; ed è appunto da un tale controllo che nasce il tono raggelato delle sue opere ».

FRANCESCO BOLZONI: « Un ritratto di Antonioni », in « Rivista del cinema italiano », anno III, n. 10, Roma, ottobre 1954, pag. 55.

« ... come Leopardi... così Antonioni con i suoi limiti, le sue intuizioni, i suoi risultati, esprime una parte della "condizione umana" di un tempo spiritualmente non troppo completamente dissimile a quello. I suoi personaggi... non riescono a dare una conclusione alla loro inquietudine, che tuttavia perde la morbidità di alcuni autori francesi del cinema e della narrativa, a cui è legata, prendendo un sapore più consapevole, innalzandosi in una sfera più ampia, dove i riflessi dei travagli del tempo si legano a quelli intimi, e la tristezza non è solo il prodotto di un disordine storico, ma di un sentimento più ampio, quello del destino umano. Come il diario di Pavese non è solo un "fatto privato del suo autore", così la tematica di Antonioni rispecchia alcune contraddizioni del suo tempo... Antonioni è tra i pochi registi che si sia mostrato, in ogni momento della sua carriera, coerente alla sua natura... Qualcosa di più profondo di un travaglio del tempo corrode l'uomo, e la missione dell'artista è d'aiutarlo a chiarirsi. Questo è, appunto, il messaggio umano di Antonioni... L'opera di Antonioni, di una coerenza contenutistica e stilistica notevole, lascia perplessi ad un giudizio finale, perchè, pur notandone i pregi, si sente un limite nelle conclusioni ultime. Si vorrebbe fossero meno inquietanti, più aperte, e i personaggi superassero le loro crisi ».

NEDO IVALDI: « Antonioni e l'educazione visiva », in « Filmcritica », anno VI, n. 53-54, Roma, novembre-dicembre 1955, pag. 376-380.

Il regista è « solito a narrare più con l'intelligenza che non col sentimento, per cui se passione va da essere, questa sia ragionata e logicamente dedotta ». Analizza i singoli film, sottolineando la « particolare importanza de *Le amiche* », con cui senza dubbio Antonioni ha « raggiunto la sua maturità. Ma vi è ancora un ostacolo da superare, è quello di una maggiore universalità dei temi trattati, per modo che il dramma del singolo inserendosi in una maggiore coralità espressiva, raggiunga una più vasta percezione della realtà ».

FERNALDO DI GIAMMATTEO: « Michelangelo Antonioni », in « Comunità », anno X, n. 37, Milano, febbraio 1956, pag. 62-65.

Tra i « precedenti » di Antonioni l'A. individua, più che Pavese, Carnè, Fitzgerald e soprattutto Jacques Prévert. Tuttavia il regista, a differenza di Prévert, « rifiuta di vagheggiare impossibili ribellioni e di abbandonarsi a una disperazione priva di scopo ». Antonioni è « un romantico che vuol sempre darsi ragione, esaminare le situazioni, convincersene », che « del dolore e della disperazione non si compiace, non si innamora..., ma cerca di comprenderli, dominandoli o — per essere più esatti — giudicandoli. Da ciò nasceva la sua freddezza di ieri (*Cronaca di un amore*, l'episodio inglese dei *Vinti*); da ciò nasce la sua controllata commozione di oggi ». L'A. inquadra poi il regista nell'ambito del neorealismo, dove « è stato il primo a proporsi una interpretazione dall'interno della decadenza borghese ». *Cronaca di un amore*, per quanto tecnicamente sicuro, « rimaneva allo stadio della enunciazione di un problema ». « *I vinti* apparve come il risultato incompleto di una grossa ambizione ». *La signora senza camelie* « dimostra in qual modo l'impaccio si vada sciogliendo ed il rapporto fra regista e mondo rappresentato possa assumere un tono artisticamente commosso pur senza uscire dai confini della constatazione e del giudizio ». Ne *Le amiche* Antonioni « scopre pienamente se stesso, una personalità di lucidissimo romantico, avvertito dei pericoli della sua posizione ma fermamente intenzionato a non rinunciarvi ». In questo film il regista « concentra non soltanto il suo interesse di osservatore di un costume ma anche il suo pietoso amore di artista ». Senza idealizzarli o assolverli, egli accompagna i personaggi « non più con l'impassibile distacco usato in precedenti occasioni ma con attenzione commossa ». « Forse, l'ambizione più alta di Antonioni è quella di liberare l'atteggiamento romantico dinanzi ai drammi individuali dalle incrostazioni della cattiva letteratura, delle deformazioni del decadentismo, dai compiacimenti intellettualistici ».

FRANCESCO BOLZONI: « Un regista: Michelangelo Antonioni », in « Ferrania », anno XI, n. 2, Milano, febbraio 1957, pag. 4-6.

Dopo aver ravvisato in Antonioni l'iniziatore della tendenza « realistico-psicologica » nell'ambito del realismo italiano, l'A. ne sottolinea la poetica naturalmente ricchissima, che « tralascia la suggestione delle facili annotazioni e giunge al giudizio sgradevolmente negativo, poichè sa che la parola violenta, la sottolineatura marcata non sono le più vere e le più profonde dichiarazioni ». Il regista, « lontano, per la complessa moralità che possiede, dalla credenza nei miti, si ostina a confidare, ormai, nei soli poteri dell'intelletto. I suoi film, che non mutano cadenza o discorso, secondo una abitudine seguita nel cinematografo, mostrano gli errori di chi si affida al caso, o, ciecamente, al linguaggio dei sentimenti, e non ricerca una definitiva sistemazione. E ruotano intorno ad un personaggio femminile, pervaso da una crisi esistenziale ». L'A. analizza quindi lo speciale linguaggio antoniano, «formato di periodi lunghissimi», e da « un montaggio interno » che puntualizza il dramma intimo dei personaggi. Dopo aver rilevato la funzionalità del materiale scenografico dei film di Antonioni, l'A. ravvisa in essi « alcuni cedimenti, raramente sotto specie atmosferica, più frequentemente sul piano della moralistica di costume o sulla preziosità linguistica ».

FABIO CARPI: « Michelangelo Antonioni », in « Cinema Nuovo », anno VI, n. 103, Milano, 15 marzo 1957, pag. 181-182.

Per Antonioni fu di ostacolo la « mancanza di una tradizione » e « la mancanza di un appropriato materiale umano », in senso di attori moderni. Bisogna cercare « la

chiave della sua personalità », « nel suo aperto problematicismo, nel suo tendere al romanzo di idee scavalcando i fatti per tradurli direttamente in un'atmosfera ».

GIUSEPPE FERRARA: « Il nuovo cinema italiano », ed. Le Monnier, Firenze, giugno 1957, pag. 268-271 e 322-329.

L'A. indica come il primo film di Antonioni stia tra quelli che testimoniano lo scontro tra vecchio e nuovo, che riappare nel neorealismo dopo le fortunate opere dell'immediato dopoguerra. Il regista giungerà in *Cronaca di un amore* a « un connubio tra tempo storico e "atmosfera", concepita esteticamente in senso francese, e, benchè assai purificata, confermante il ritorno e il contatto con vecchie forme ». Tuttavia, nelle opere successive, « mentre da una parte supera in progressione il dissidio tra vecchio e nuovo, bruciando dietro di sè quella cultura decadente che da un Carné a un Fitzgerald non andava poi oltre un Pavese o un Visconti primo tempo; dall'altra viene a precisare in tratti sempre più scavati un tema forse connaturato al suo stesso modo di esprimersi: ossia la crisi borghese ». Approfondendo questo tema, il regista perde in esteticità ed acquista in penetrazione, come testimonia soprattutto *Le amiche,* « dove si può cogliere la misura piena della voce antonioniana ».

Recensioni dei film

Cronaca di un amore (1950).

GUIDO ARISTARCO: « *Cronaca di un amore* », in « Cinema », anno III, n. 50, Milano, 15 novembre 1950, pag. 282.

Dopo aver analizzato i cortometraggi, che « costituiscono nell'attività pratica di Antonioni elementi essenziali per stendere abbozzi, fare studi, prendere appunti nell'ambito di un ben determinato indirizzo », « con *Cronaca di un amore* cerca di aprire al nostro film a soggetto una nuova via: quella di un realismo più psicologico che epico, più scavato che schematicamente ideologico; vòlto soprattutto all'esame interno dei personaggi... la via, in sostanza, di un realismo intimista che... esprima i sentimenti e le abitudini di tutta una classe ». Rilevando la « tecnica narrativa inconsueta del regista », l'A. analizza poi alcune corrispondenze con Carné, Bresson, Pabst. Difetto del film è l'assenza del « mondo che il regista vuole penetrare; e non assente in senso fisico, ma piuttosto perchè vengono a mancare personaggi realmente tipici ad esso, che ad esso appartengono e di cui sono attori o testimoni ».

EDOARDO BRUNO « *Cronaca di un amore* », in « Filmicritica », anno II, n. 2, Roma, gennaio 1951, pag. 63.

Antonioni è « descrittivo, conciso, sintetico »; « egli sa afferrare subito il carattere fondamentale dell'ambiente che vuol descrivere e dentro cui far agire i suoi personaggi. Milano in *Cronaca di un amore* è resa con una aderenza minuziosa: c'è quel silenzio ovattato delle cose dentro la nebbia, quell'umido che innervosisce e scoraggia, quella pioggia sottile e pesante. Antonioni ha il dono di saper cogliere con pochi tratti lo spirito di un ambiente e di una situazione: e i suoi personaggi agiscono proprio in virtù di una loro rispondenza con il clima in cui vivono ».

GAVIN LAMBERT: « Notes on a renaissance », « Sight and Sound », vol. 19, n. 10, Londra, febbraio 1951, pag. 408.

« *Cronaca di un amore* is shot against the grimy, rainy, melancholy background of Milan, and Antonioni's skill with his locations, heightenend by an ingenious score written for piano and saxofone only, with dissonant variations on "The Man I Love", creates a potent and extremely depressing atmosphere. With his human beings he is less completely successful. The style is deliberately exact and objective, scrutinising the characters in long takes, implying rather than conveying passion; the nervy, al-

ways impeccably fashionable girl and her shabby lover, played by Lucia Bosé and Massimo Girotti, are a potentially interesting pair, but there is not enough analysis or strength in the writing to justify Antonioni's severe, dispassionate treatment ».

FERNALDO DI GIAMMATTEO: « I film - *Cronaca di un amore* », in « Bianco e Nero », anno XII, n. 4, Roma, aprile 1951, pag. 73-77.

L'inchiesta da cui muove il film è « un semplice pretesto » ed è « il presupposto necessario e inevitabile di tutto il racconto. L'opera prende vita da un elemento esterno, e che (qui avviene l'insanabile frattura sia sul piano tematico che su quello strutturale) è destinato a restar tale ». « ... il film, però, prova che il tipo di 'fusione' adottato tra materia e linguaggio è quello giusto, l'unico che può condurre a un risultato positivo. All'anticonformismo della materia corrisponde l'anticonformismo del linguaggio ».

LAURO VENTURI: « Notes on five italian films », in « Hollywood Quarterly », vol. V, n. 4; Los Angeles, estate 1951, pag. 389.

« Always a factor in this analysis, Antonioni's camera watches the actors from a high angle. His use of a fluid, "motorized" camera technique is not intended to create a mood, but simply to record the growing hysteria that already exists in the characters as he has conceived them. In other words, his camera movements are not expressionistic, nor are they merely functional; they are introspective and thereby give an impression of the fright, uncertainty, and helplessness of the characters... The music in the film is used as a *leit motif* of death, recurring whenever the former crime-accident and the crime-to-be are mentioned. It is scored for piano and saxophone and will, erroneously, remind many people of *The Third Man* music. It, too, is cruel and effective, and it sends shivers down the spines of those who expect the usual dramatic musical accompaniment for full orchestra ».

LUCIANO CUSSINI: « Il realismo 'derivato' », in « Filmicritica », anno IV, n. 21, Roma, febbraio 1953, pag. 81.

L'A. propone e analizza un interessante parallelo tra *Ossessione* e *Cronaca di un amore*.

MARIO GROMO: « Cinema italiano », ed. Mondadori, Milano, aprile 1954, pag. 156-157.

Cronaca di un amore ha « un grave errore di costruzione », l'aver poggiato troppo sull'antefatto, che « incide sulla nettezza di parecchie situazioni, e priva il più vero dramma dei suoi sviluppi. Rimane tuttavia ciò che nel film conta: nessun virtuosismo, un voler tutto osservare in un'innegabile autonomia, e un promettente inizio di stile, dovuto a una fusione di carrellate e panoramiche che riducono i veri e propri stacchi al minimo indispensabile ».

LUIGI CHIARINI: « Il film nella battaglia delle idee », ed. Bocca, Milano-Roma, giugno 1954, pag. 158.

« ... il regista non è arrivato al nocciolo del suo assunto, non è arrivato a scoprire le cause profonde che muovono i suoi personaggi e ne è risultato, da una parte un film freddo che non si abbandona ai sentimenti, alle passioni proprio perchè l'intento era di osservare freddamente, direi spietatamente, la vita di un certo ceto sociale, dall'altra un film senza una tesi perchè il regista non ha voluto o non ha saputo ficcare lo sguardo fino in fondo ».

GIAMPIERO DELL'ACQUA: « La borghesia nel cinema del dopoguerra », in « Rivista del cinema italiano », anno IV, n. 1, Roma, gennaio-marzo 1955, pag. 50.

Antonioni ha inteso dare alla sua 'cronaca', « uno sfondo creato con freddezza analitica, con una caratteristica intuizione disaffezionata e obiettiva nella selezione delle cose, degli ambienti, dei toni cromatici e sonori: certo il più apprezzabile risultato del film. Ma il regista non è riuscito a dare dei personaggi attendibili, una storia vera ».

I vinti (1952).

GIULIO CESARE CASTELLO: « Troppi 'leoni' al Lido », in « Cinema » n. s., anno V, n. 116, Milano, 31 agosto 1953, pag. 110-111.

I vinti è « un'opera per due terzi mancata »; nel primo episodio « i discorsi e le azioni di quei ragazzi rimangono avvolti nel vago, nell'impreciso, le loro reazioni psicologiche (del resto, quali reazioni?, nel film tutto è già stabilito, non c'è processo intimo alcuno, ce ne vengono solo enunciati, non senza oscurità, i punti d'arrivo) appaiono misteriose ». Il secondo episodio, quello italiano, « ripresenta, aggravati, i difetti del primo ». L'episodio inglese invece « è una piccola cosa esemplare e dimostra, da parte di Antonioni, una ammirevole assimilazione del clima, della mentalità (o forse più semplicemente di una certa esperienza cinematografica) inglese ».

FERNALDO DI GIAMMATTEO: « Tra dubbi e penose incertezze i migliori verso il realismo », in « Rassegna del film », anno II, n. 17, Torino, settembre 1953, pag. 22.

I vinti « Vuol essere nuda cronaca ed è già interpretazione e rielaborazione della cronaca" sul piano dell'indagine realistica ». Tuttavia soltanto nell'ultimo episodio « Antonioni dimostra di aver saputo evitare lo scoglio di un generico moralismo senza per questo disperdersi nel 'reportage' vuoto e aprogrammatico ».

NINO GHELLI: « Venezia 53 », in « Bianco e Nero », anno XIV, n. 10, Roma, ottobre 1953, pag. 16.

Manca ad Antonioni « anche un minimo di partecipazione emotiva alla sorte dei personaggi ». « Benchè la declamatoria e retorica premessa del film, in cui il commento sonoro è l'unico elemento valido, proclami l'istanza di una più vasta comprensione e solidarietà umana, l'opera non si solleva nei primi due episodi dalla più gelida cronaca e nel terzo, il migliore per ritmo narrativo e per purezza di immagini, non supera i limiti dell'analisi di un caso patologico ».

GUIDO BEZZOLA: « Gli italiani a Venezia », in « Ferrania », anno VII, n. 11, Milano, novembre 1953, pag. 26.

Il primo e soprattutto il terzo episodio sono « veri modelli di narrazione cinematografia. L'Inghilterra di Antonioni fredda grigia cristallina ed astratta, senza mai un raggio di sole, con una luce ferma che scende da cieli alti e diafani, è la più vera immagine di quel paese che ci sia stato dato finora di vedere, mentre il carattere del giovane protagonista è scavato e reso con una potenza eccezionale ». « ... per noi *I vinti* resta una delle cose più considerevoli di questi ultimi anni ».

VITO PANDOLFI: « Il film medio italiano », in « Rivista del cinema italiano », anno III, n. 1, Roma, gennaio 1954, pag. 56.

« L'assunto nonostante le sue pretese morali, si traduce in realtà nella narrazione di tre delitti, così isolati e immotivati nelle loro ragioni, che divengono incomprensibili... Le situazioni che egli evoca hanno una struttura, nell'immaginazione creatrice, di genericità e di improbabilità. Non si riconoscono ».

CLAUDIO VARESE: « Il film a episodi », in « Letteratura », anno II, n. 7, gennaio-febbraio 1954, pag. 126.

« Antonioni ha saputo, specialmente nell'episodio inglese e in quello francese, valersi del paesaggio e inserire nel suo racconto un rapporto tra i personaggi e la natura, le strade della città, il tono di una civiltà. Partendo da una premessa morale e storica, e dall'intenzione di presentare la crisi della gioventù *perduta* del dopoguerra, impaziente, avida, cinica e crudele, il regista, che non ha inclinazione a una indagine documentaria, vuol creare dei personaggi e suggerire un'atmosfera, mostrare, non dimostrare ».

IPPOLITO PIZZETTI: « Neorealismo cinematografico e crisi di coscienza », in « Società », anno X, n. 1, Roma, febbraio 1954, pag. 166.

Parla di « estetismo moralizzante de *I vinti* ». E aggiunge: « Il moralismo di Antonioni, sfociando nell'estetismo, finisce per esercitarsi sui cadaveri. Poichè non si possono considerare diversamente i personaggi de *I vinti*: essi sono sì, prodotti della nostra epoca, ma non è certo in essi che il pubblico si può riconoscere, e neppure è da credersi che Antonioni possa aver condiviso, anche solo per un momento, le loro passioni. Ma data la loro refrattarietà sentimentale — cioè l'impossibilità ad essere oggetti e soggetti di passioni non patologiche — essi si prestano a meraviglia quali pretesti per i virtuosismi scenografici del regista. E infatti dei tre episodi che compongono il film l'ultimo, dove la criminalità del protagonista non lascia adito a dubbi, è anche il meglio riuscito: attraverso un fattaccio di cronaca Gide rientra così di straforo in una cultura che pareva lo avesse ormai congedato per sempre ».

GIUSEPPE TURRONI: « James Joyce e il terzo episodio de *I vinti* », in « Filmcritica », anno V, n. 34-35; Roma, maggio-aprile 1954, pag. 153.

Interessante tentativo di « analogia » con il racconto *I due galanti*, contenuto in *Gente di Dublino*. « Oggettivamente Joyce descrive e tutto proviene dal conflitto tra la realtà e i deboli riflessi di un animo soffocato e disperso... Antonioni ha fatto sua questa evidenza di gesti e non l'ha caricata di simboli ».

LUIGI CHIARINI: Il film nella battaglia delle idee », ed. Bocca, Milano-Roma, giugno 1954, pag. 170.

A *I vinti* « non si possono disconoscere, specie per quanto riguarda l'episodio inglese, misura e stile di racconto »; tuttavia « in esso manca ogni simpatia umana, ogni volontà di comprensione, diciamo pure manca quel serio impegno morale che avrebbe dato calore, giustificazione, valore, alle sue tre storie truculente ».

ANDRÉ BAZIN: « Cinéma 53 à travers le monde », Ed. du Cerf, Parigi 1954, pag. 89.

« Il film conferma appieno la fiducia che si poteva riporre nel suo autore. E' noto che il proposito di Antonioni è di evocare la situazione morale della gioventù del dopoguerra muovendo da tre diversi fatti autentici, italiano, inglese e francese. Quest'ultimo, causa di tutti i guai del film, si ispira (troppo da vicino) all'affare dei J 3. Le tre parti del film sono disuguali e quella italiana potrebbe essere di un qualsiasi regista un po' dotato; ma la francese è eccellente e l'inglese ammirevole. Vi si raggiunge l'estrema purezza di questo realismo stilizzato, libero da ogni artificio di montaggio o dalle seduzioni plastiche dell'immagine: vero gioco di scacchi della realtà, dove il comportamento dell'attore, la sua collocazione nell'azione sono i soli segni d'una verità nascosta ».

La signora senza camelie (1952-1953).

GIULIO CESARE CASTELLO: « *La signora senza camelie* », in « Cinema » n.s., anno VI, n. 103, Milano, 15 febbraio 1953, pag. 83.

« *La signora senza camelie* è un film che non riesce a dire quello che vorrebbe dire, anche se agli occhi di una persona del mestiere le intenzioni risultano chiare... è un film 'a chiave'... perchè il racconto vi é impostato in modo da dare per saputo quello chè spettava al film dimostrare ». « *La signora senza camelie* è un film mancato, perchè annuncia un ritratto e lo imposta su premesse non concettualmente, ma narrativamente, fallaci. Quanto all'ambiente che intorno ad esso si muove, esso è rappresentàto spesso con lucidità, ma senza una visione unitaria e decisa, piuttosto con tratti ora risaputi, ora impressionisticamente felici ».

GUIDO ARISTARCO: « *La signora senza camelie* », in « Cinema nuovo », anno II, n. 7, Milano, 15 marzo 1953, pag. 185-186.

« ... viene a verificarsi in Antonioni quanto si verifica in quasi tutta la nostra letteratura del dopoguerra », ossia la difficoltà di conquistarsi uno stile. Il regista richiama Pratolini e Levi, per alcuni aspetti. Il caso prospettato nel film « è un caso particolare.... l'ambiente del cinema... non appare determinante del dramma; questo potrebbe svolgersi in un altro ambiente, e nulla cambierebbe ». L'A. trova che il regista non ha precisato bene il mondo cinematografico. « E' comunque nell'ultima parte... che il film prende una maggiore consistenza e drammaticità ».

NINO GHELLI: « *La signora senza camelie* », in « *Bianco e Nero* », anno XIV, n. 3, Roma, marzo 1953, pag. 80-83.

Il film è « macchinoso ed enfatico »; « la critica del mondo del cinema, con vaghi ed imprecisi accenni satirici, è banale e superficiale, fatta di luoghi comuni e priva di umanità ». Gli scarsi momenti efficaci sono « troppo poco per confermare, sia pure con riserva, le speranze suscitate dalla prima opera dell'autore ».

LUIGI CHIARINI: « Omaggio all'operatore », in « Cinema Nuovo », anno II, n. 8, Milano, 1° aprile 1953, pag. 212.

« Nella *Signora senza camelie* Serafin ha dato prova di una capacità e una sensibilità poco comuni: ma che tristezza vedere sprecata e l'una e l'altra nel pezzo, per esempio, dell'acquazzone improvviso sulla terrazza del Lido ».

FERDINANDO ROCCO: « *La signora senza camelie* », in « Rassegna del film », anno II, n. 13, Torino, aprile 1953, pag. 34.

« Antonioni, pur nella linearità del racconto e nella fondamentale chiarezza degli assunti in esso contenuti, cade spesso in equivoci di varia natura. Lo spettatore, posto dinanzi a un quadro di malcostume cinematografico, non rinviene in questo quadro le forze che al malcostume si oppongono, svolgendo un'azione d'equilibrio in seno al cinema nazionale ». « Antonioni ha dovuto tenere sullo stesso piano ambienti e personaggi, e forse ha trascurato l'uno e gli altri. Infatti i personaggi risultano troppo rapidamente definiti, quasi schematizzati ».

GIORGIO SANTARELLI: « *La signora senza camelie* », in « Rivista del cinematografo », anno XXVI, n. 4, Roma, aprile 1953, pag. 28.

« Ciò che a Michelangelo Antonioni non viene mai meno è lo stile ». Tuttavia « la coerenza stilistica, sul cui altare Antonioni ha sacrificato ogni altra esigenza, ha questa volta tarpato le ali alla fantasia ».

FERNALDO DI GIAMMATTEO: « Quattro film italiani », in « Rivista del Cinema Italiano », anno II, n. 4-5, Roma, aprile-maggio 1953, pag. 101-105.

La signora senza camelie testimonia che « sta nascendo un cinema borghese » che riflette il « rilassamento morale » della società italiana. « Rispetto a *Cronaca di un amore,* il suo impegno 'artistico' è maggiore, ma i risultati appaiono meno consistenti. Siamo già alla ripetizione ».

GUIDO BEZZOLA: « Antonioni e *La signora senza camelie* », in « Ferrania », anno VII, n. 5, Milano, maggio 1953, pag. 19.

« Quello che appare ... evidente dal film di Antonioni, è il rigore morale, l'impegno, l'abito che direi quasi calvinista o giansenista con cui egli si pone di fronte alla vita, non limitandosi a descrivere, ma giudicando, e giudicando con freddezza apparente, ma che accresce peso alla severità del giudizio... ». Ciò che nuoce ai film del regista è « il contrasto non sempre sanato tra la cornice apparentemente realistica del dramma, e la vicenda sostanzialmente simbolica che in esso si svolge; ciò nei momenti di ispirazione minore... ma quando la vena scorre fluida, allora siamo di fronte ad una totale purezza di tono, ad una emotività profondamente concentrata, favorita appunto dall'assenza e dalla lontananza del coro ».

LUIGI CHIARINI: « Ancora sulla *Signora senza camelie* », in « Cinema nuovo », anno II, n. 12, Milano, 1° giugno 1953, pag. 328.

Replicando al regista, l'A. dice che Antonioni ha equivocato il senso di certe sue dichiarazioni, e fornisce una specie di lezione di estetica sul film. L'A. infine ribadisce che *La signora senza camelie* ha « virtuosismi formalistici ».

GIUSEPPE SIBILLA: « Tre registi di fronte al cinema », in « Cinema » n.s., anno VII, n. 128, Milano, 28 febbraio 1954, pag. 103.

Il film si sottrae « al gravame di un simbolismo troppo scoperto, e la « parabola » trova i propri realistici agganci in un aspetto della realtà definitamente circoscritto. Con tutto ciò, sarebbe assurdo affermare che il film restituisce, della nostra industria cinematografica, una immagine compiuta e attendibile ».

MARIO GROMO: « Cinema italiano », ed. Mondadori, Milano, aprile 1954, pagg. 157-158.

La signora senza camelie conferma le doti del regista, perchè « è più solido di *Cronaca di un amore,* ha un'ultima parte tutta efficace, e fra i suoi personaggi si incidono nel ricordo una Roma e una Cinecittà invernali, dagli asfalti fradici e dai grigiori opachi ».

Tentato suicidio (1953).

GIULIO CESARE CASTELLO: « *L'amore in città* », in « Cinema » n.s., anno VI, n. 123, Milano, 15 dicembre 1953, pag. 341.

L'episodio di Antonioni è il più debole ed inconsistente del film. Il regista non si è limitato a registrare delle dichiarazioni, a cercar di costringere diverse persone a leggere nelle proprie coscienze, ha voluto ricostruire gli aspetti esteriori di alcuni tentati suicidi. Nel far questo egli ha ancora una volta confermato il suo pacato dominio della macchina da presa in un senso tutto formale, ma i vari abbozzi narrativi, costretti entro angusti limiti di 'appunto', sono spesso risultati frettolosi, narrativamente arbitrari, psicologicamente oscuri ».

SAVERIO VOLLARO: « *L'amore in città* », in « Rassegna del film », anno III, n. 20, Torino, gennaio-maggio 1954, pag. 50.

L'episodio di Antonioni è « completamente fallito ». Il regista, « nel passare dal cortometraggio al film a soggetto, aveva incontrato una svolta decisiva per il suo stile. Ora egli sembra voler tornare alla prima esperienza, ma non è più vergine, e si porta dietro quanto basta per fargli perdere clamorosamente la strada giusta. E dalle falle vengono poi fuori tutte le scorie della sua ricca formazione ».

Le amiche (1955).

LUIGI CHIARINI: « Cinema senza realtà », in « Il contemporaneo », anno II, n. 37, Roma, 17 settembre 1955, pag. 9.

« Il film risente ancora dello scompenso, tipico in Antonioni, fra il contenuto e la forma. In Antonioni giudizio critico e compiacimento si mescolano e mentre il primo si esprime nella vicenda, nei dialoghi e nella stessa recitazione degli attori, il secondo è denunciato da certo preziosismo figurativo e virtuosismo tecnico fine a se stessi ».

LUDOVICO ZORZI: « La torta divisa », in « Nuova Repubblica », anno III, n. 28, Firenze, 18 settembre 1955, pag. 7.

Merito del regista è « l'aver saputo trarre intenso partito da un realismo tanto eloquente e doloroso. La linea sulla quale Antonioni ha riletto Pavese è quella del racconto psicologico e di costume, calato in un ambiente profondamente caratterizzato e definibile... Il film, realizzato con la consueta misura e abilità tecnica... si avvale purtroppo di interpreti di classe molto modesta ».

GUIDO ARISTARCO: « Il lungo coltello », in « Cinema nuovo », anno IV, n. 67, Milano, 25 settembre 1955, pag. 207.

« Antonioni, che ha dato un'opera così singolare e bella con *Le amiche,* così ricca di umori e temi (per la prima volta il cinema italiano è riuscito ad entrare con convincenti risultati in un mondo che a esso recalcitra) ha capito, come si è accennato, che lo stile non è tutto; permangono in lui, d'altra parte, alcuni dei veleni più sottili dell'intellettualismo contemporaneo, un atteggiamento ancora troppo aristocratico, che lo porta ad aver paura dei conflitti dialettici... e magari a restar fermo, sul piano formale, a effetti di pianola e alla musica di Fusco e alle incertezze di tutta la prima parte ».

PASQUALE OJETTI: « *Le amiche* », in « Cinema » 3ª serie, anno VIII, n. 151, Roma, 25 settembre 1955, pag. 859.

« ... se Pavese è scrittore dai termini schietti e violenti è poi tutto una sfumatura nel raccontare; da questo la incomunicabilità tra la sua produzione e il clima. Antonioni è rimasto vittima di questa impossibilità... Antonioni ha dimenticato Torino... Manca l'atmosfera, cioè quella preparazione fatta di sfumature e di delicatezze che rende insostituibili i luoghi del racconto ».

SAMUELE: « Bassa marea a Venezia », in « Cronache del cinema e della televisione », anno I, n. 4-5, Roma, settembre-ottobre 1955, pag. 28.

« Per *Le amiche*... continuano ancora le polemiche. Ma noi pur accettando i molti appunti sui dialoghi sbagliati, falsi, sulla gratuità psicologica di molte situazioni, sulla stentata linearità narrativa, sul senso di letterarietà che lo corrode, ci sentiamo di difenderlo. Perchè offre finalmente un Antonioni in processo evolutivo, riuscito a rompere gli schermi del preziosismo figurativo e ad avviare un minimo di dialogo. Che a tratti raggiunge persino il difficile piano della cordialità. In conclusione, nelle *Amiche* abbiamo il miglior film di Antonioni, la sua prova più felice ».

SERGIO RICCI: « A proposito di *Le amiche* », in « Diorama », anno VI, n. 8, Mantova, marzo-aprile 1956, pag. 35.

« La bella occasione offertagli da Pavese non ci è sembrata pienamente intuita e sfruttata da Antonioni, sicchè viene a scadere anche il significato, l'importanza di tale accostamento... L'ambiente descritto da Pavese ed i suoi personaggi avevano una sufficiente tipizzazione per dare della borghesia un quadro autentico e vigoroso. Questi ambienti e personaggi si può dire che Antonioni in un certo senso li abbia sen-

titi... ma non abbia saputo superarli, oggettivarli sufficientemente. Per timore di scadere in un cinema pedagogico, ha accentuato la sua astrazione critica rifugiandosi in un agnosticismo ambiguo che lo fa apparire, al pari dei suoi personaggi, come trascinato ad un naufragio morale, non riscattato da alcuna indicazione di una qualsiasi via d'uscita ».

Interviste e documenti

EDGARDO PAVESI: « *Cronaca di un amore* », in « Cinema », n.s., anno III, n. 36, Milano, 15 aprile 1950, pag. 207.

Il regista dichiara « di trascurare convenzioni saldamente stabilite » nell'esporre « dei fatti (un vero intrigo, con avvio quasi poliziesco), proiettandoli su un certo sfondo. Il giudizio sarà implicito, caso mai, in questi fatti. Ma non esiste una tesi ». La direzione degli attori si affida alla provocazione negli interpreti di « reazioni istintive ».

G. GUIDI e L. MALERBA (a cura di): « Che cosa pensano del pubblico », in « Cinema », n.s., anno IV, n. 73, Milano, 1° novembre 1951, pag. 227.

« ... in tutto il mondo il pubblico è ancora lontano da quella civiltà cinematografica (e artistica in generale) che siamo tutti d'accordo, suppongo, nel desiderare ».

GIANFRANCO CALDERONI (a cura di): « Che cosa pensano della censura », in « Cinema », n.s., anno V, n. 82, Milano, 15 marzo 1952, pag. 131.

« Gli scopi che la censura persegue non sono mai fini a se stessi. Scopi morali? Ideologici?... Tutto sommato, la censura dovrebbe essere esercitata soltanto in base ai regolamenti di Polizia, quelli stessi che determinano il sequestro di un giornale pornografico. Secondo me, non ci sono altri criteri. O meglio: non credo all' 'obiettività' di altri criteri ».

STELIO MARTINI: « Michelangelo Antonioni guarda i nostri figli », in « Cinema » n.s., anno V, n. 90, Milano, 15 luglio 1952, pagg. 15-16.

Antonioni ha tratto « la convinzione che gli episodi da lui scelti possono ancora considerarsi significativi ed esemplari della crisi spirituale del dopoguerra » sia della gioventù francese come di quella inglese. « Inoltre, mentre nel film precedente, ciò che lo interessava maggiormente erano le reazioni intime dei personaggi, questa volta egli cercherà di cogliere piuttosto le reazioni esteriori, i gesti, i sentimenti portati fuori — in modo che i personaggi si dipingano da sè ».

STELIO MARTINI: « *La signora senza camelie* non offende il cinema italiano », in « Cinema nuovo », anno II, n. 6, Milano, 1° marzo 1953, pagg. 146.147.

Anche ne *La signora senza camelie* non c'è « una presa di posizione programmatica ». « Io prendo interesse soltanto a dei personaggi e poi, attraverso questi personaggi, cerco di fare una pittura d'ambiente ». « Fare del realismo... significa... trasferire dalla cronaca alla poesia certe esperienze che la realtà ci offre ».

LINO DEL FRA: « Con una pistola in mano sono subito simpatici », in « Cinema nuovo », anno III, n. 30, Milano, 1° marzo 1954, pagg. 118-119.

L'intervista si riferisce a *I vinti*. Il regista dichiara di essere « contrario a certe impostazioni programmatiche... Io volevo limitarmi alla narrazione di tre episodi che mi sembravano sintomatici di una situazione particolarmente penosa e dai quali si sarebbe potuto trarre una morale a posteriori, non a priori. Per me l'importante era raccontare *tout court* ». Il regista ribatte poi diverse critiche mosse al film.

ANTONIONI, BASSANI, CECCHI D'AMICO: « Uno dei nostri figli », in « Cinema » 3ª s., anno VII, n. 138, 25 luglio 1954, pag. 417.

E' il soggetto originale dell'episodio italiano de *I vinti*, poi trasformato dalla censura preventiva. Segue anche la cronaca del fatto realmente accaduto, sul quale si basava il soggetto.

CECILIA MANGINI: « Diventano amiche le donne sole di Pavese », in « Cinema nuovo », anno IV, n. 60, Milano, 10 giugno 1955, pag. 408-409.

L'intervista analizza minutamente tutti i problemi di riduzione del romanzo di Pavese in film. Accenna a « interessanti novità per quanto riguarda la tecnica » per l'uso di controcampi con cui ottenere « una maggiore nervosità e scioltezza di ritmo ». Dopo amare riflessioni sul conformismo nel cinema, Antonioni conclude: « ... mi sembra di poter dire che *Le amiche* sarà un film amaro ma positivo, un film in cui la fiducia nella vita finisce per farsi strada ».

FABIO RINAUDO (a cura di): « Foyer », in « Cronache del cinema e della televisione », anno I, n. 4-5, Roma, settembre-ottobre 1955, pagg. 38-40.

E' una antologia di giudizi su *Le amiche* tratte dalle cronache sulla Mostra di Venezia del 1955, apparse su quotidiani e settimanali del settembre di quell'anno. Vengono citati abbastanza estesamente: V. Bonicelli, U. Casiraghi, G.B. Cavallaro, L. Chiarini, E. Contini, C. Di Lorenzo, M. Gromo, G.L. Rondi, E. Rossetti, G. Smith, A. Solmi, P. Valmarana, G. Visentini, Dario Zanelli.

FABIO RINAUDO (a cura di): « Foyer - Antonioni », in « Cronache del cinema e della televisione », anno I, n. 7, Roma, dicembre 1955, pagg. 34-39.

Antologia di scritti su Antonioni e di Antonioni; le citazioni non sono molto estese ma ben scelte. Sommaria l'indicazione bibliografica delle fonti.

WALTER BREVEGLIERI: « Il grido nel fango » (fotocronaca), in « Cinema nuovo », anno V, n. 95, Milano, 1° dicembre 1956, pag. 301.

Il grido è il « primo film di ambiente popolare » di Antonioni. « Per meglio conoscere l'ambiente dei suoi personaggi, il regista ha compiuto una grossa inchiesta, sottoponendo le situazioni del film al giudizio di autentica gente del popolo, con risultati, a suo dire, insperati ».

ENRICO RODA: « 37 domande a Michelangelo Antonioni », in « Tempo », anno XIX, n. 27, Milano, 4 luglio 1957, pag. 6.

Nelle Note dell'articolo di G. B. Cavallaro su Antonioni, pubblicato in questo fascicolo, è riportata larga parte dell'intervista.

Saggi e scritti vari di Michelangelo Antonioni

M.A.: « La scuola delle mogli », in « Cinema » v.s., anno V, n. 88, Roma, 25 febbraio 1940, pag. 117.

« Non è agevole stabilire quanto d'immorale e di morale lo schermo distribuisce e quanto dell'uno o dell'altro viene assimilato dal pubblico: sta il fatto che il cinema, suadente e scorrevole com'è, non concede che ponderate discriminazioni; in genere, il guasto e il sano scivolano giù facilmente, in promiscuità. Nondimeno, se una conclusione vogliamo pur tirare, ci sembra di essere nel giusto concedendo una prevalenza al secondo, almeno nei confronti del nostro pubblico che è cattolico per costume e per temperamento tradizionale e che possiede quasi inconsapevolmente il senso di un'antica e profonda umanità ». Seguono considerazioni sul cinema americano, con riguardo alla figura della « moglie ».

M.A.: « Allarmi inutili », in « Cinema » v.s., anno V, n. 91, Roma, 10 aprile 1940, pag. 212.

Si chiede se l'avvento della televisione non produrrà le stesse apprensioni, nel campo radiofonico, dell'avvento del sonoro nel cinema. « Diciamo subito che si tratta di una concorrenza apparente, in quanto si è di fronte a due forme espressive che se paiono molto simili, presentano invece a un osservatore non disattento spiccate caratteristiche differenziatrici. In quanto poi a concedere alla televisione (come alla radio pura) l'ingresso nel regno dell'arte, francamente noi metteremmo pollice verso ».

M.A.: « Inaugurazione », in « Cinema » v.s., anno V, n. 101, Roma, 10 settembre 1940, pag. 172.

« A mezzanotte tutto era finito. Autorità, cinematografari e pubblico uscirono fuori in silenzio... Mutato scenario e tono, il film continuava all'esterno. Venezia appariva veramente irreale, così buia; scivolavano lumi sui canali invisibili, e parevano cadute silenziose di stelle vicinissime; rari lampioni creavano prospettive strane: potevano uscir benissimo, dagli angoli delle calli, le vecchie maschere, e nessuno se ne sarebbe stupito. Piazza San Marco sembrava una morbidissima radura circondata da altissime siepi. In fondo il campanile, un enorme cipresso nero ».

M.A.: « La sorpresa veneziana », in « Cinema » v.s., anno V, n. 102, Roma, 25 settembre 1940, pagg. 220-221.

« Premiato con *Il mastro di posta* è stato *L'assedio dell'Alcazar,* e il premio è meritato. Per l'impegno con cui il film è stato prodotto e per la solidità della sua stessa struttura. E' un film scabro, un film di guerra, robusto e niente affatto raffinato, che ha le radici scrupolosamente affondate nella storia, e in una storia recente. La retorica e l'enfasi stanno alla soglia delle rievocazioni di gesta eroiche, di gesta cioè che appena toccate squillano. Ma Genina ha avuto molto tatto non trascurando il lato borghese (ci sia permessa la parola) della storia. Poichè ciò che nell'interno dell'Alcazar avviene è un po' la vita di una piccola città, con le sue nascite, le sue morti... e le sue storie d'amore. Si è parlato dell'*Alcazar* come di un film corale, un film di folla: ed è vero in parte. Poichè il senso epico dell'opera a nostro avviso si sprigiona anche dal sacrificio e dal dramma singolo, e qui sta il pregio maggiore del lavoro ».

M.A.: « La sorpresa veneziana » (II), in « Cinema » v.s., anno V, n. 103, Roma, 10 ottobre 1940, pagg. 256-257.

M.A.: e G. PUCCINI: « Due lustri di sonoro », in « Cinema » v.s., anno V, n. 108, Roma, 25 dicembre 1940, pag. 437.

Piccola storia, ben documentata e chiarissima della nascita e dello sviluppo del film sonoro, con accenni estetici nel paragrafo: « Il sonoro nell'arte ». Resta lapidaria la frase: « Il film muto non tornerà più ».

M.A.: « Per una storia della Mostra », in « Cinema » v.s., anno VI, n. 125-126, 10-25 settembre 1941, pag. 151 e pag. 187.

« Poichè il cinema non è arte come le altre, accessibile materialmente senza troppo sforzo, poichè il cinema è arte che pochi han modo di seguire assiduamente, la presenza di una istituzione che permetta a masse di pubblico e a studiosi di tenersi a contatto con i prodotti stranieri è quanto mai indispensabile. Questa la importanza massima della Esposizione d'arte cinematografica di Venezia. Che per i cinematografari rappresenta qualcosa come un museo di pittori, una biblioteca per gli scrittori, un archivio per gli storici. E se il periodo di visione, diciamo così, è limitato, pazienza. Sacrifici, artisti e studiosi ne han sempre fatti. Ne facciano dunque anche i cinematografari; si tratta, in fondo, di rinunciare in parte alla villeggiatura. Questo ed altro si fa per l'arte, quando l'arte sia il vero motivo per cui si opera ».

M.A.: « Suggerimenti di Hegel », in « Cinema » v.s., anno VII, n. 155, Roma, 10 dicembre 1942, pag. 702.

« Arte fondamentalmente figurativa, il cinematografo come la pittura ha il suo mezzo di rappresentazione formale nell'apparenza esterna della natura e degli individui, purchè lasci chiaramente trasparire la loro interiorità. Si badi bene: apparenza, non materia; perciò si rende indispensabile un rapporto preciso tra spirituale e sensibile, l'ottenimento del quale coincide: da un lato con la trasfigurazione dell'aspetto reale del mondo in pura illusione d'arte, dall'altro con il colore, i cui passaggi, differenze e sfumature, consentono la trasfigurazione medesima ». Citando poi con molta larghezza Hegel, Antonioni tenta di avanzare alcune idee estetiche sul colore nel film. « Pittoricismo in cinema, d'ora in avanti, non deve significare gusto della inquadratura, staticità, ricerca nella composizione del materiale plastico, alla Blasetti per intenderci; deve significare spiccato senso coloristico e tonale assolutamente nuovo in quanto sottomesso alle infinite oscillazioni del movimento ».

M.A.: « Battere le mani », in « Film », anno VI, n. 18, Roma, 1° maggio 1943, pag. 5.

M.A.: « Miseria e poesia di Charlot », in « Charlie Chaplin », *Cosmopolita,* Roma, s.d. ma 1944, pag. 22-24; una riduzione col titolo « Charlot: gli scemi e l'angelo » in « Film Rivista », anno IV, n. 8, Firenze, maggio 1947, pag. 16; ripubblicata poi con lo stesso titolo in « Charlot: quarant'anni d'arte », ed. Cineclub Cremona, Cremona, 1953, pagg. 5-8.

Saggio di tono biografico sull'attività di Chaplin. « Nella serie Mutual la gamma delle annotazioni segue un crescendo ininterrotto, e *Carmen,* l'ultimo film della serie, ha già portato il suo autore sulle soglie del dramma. Si presenta il tragico, dietro a una parodistica minuta »; *L'opinione pubblica* « concettualmente così cupo e tragico, tecnicamente così ricco pur nella sua apparente semplicità, era una accusa ai costumi puritani d'oltre oceano, era la caricatura di un mondo elegante e scettico, era una lezione d'umiltà »; « E' di faccia all'America magnifica col suo conforto, il suo benessere, la sua efficienza, il suo positivismo, che la miseria di Charlot diventa poesia (ecco *Tempi moderni*); è di faccia all'Europa, quella che sta a Dio piacendo per finire (ed ecco *Il dittatore*). Disse una volta Pope: 'Gli scemi irrompono dove gli angeli non oserebbero camminare' »; « Charlot è l'angelo alle prese con quegli scemi ».

M.A.: « Film di tutto il mondo a Roma », in « Film d'oggi », anno I, n. 16, Roma, 6 ottobre 1945; n. 17, 13 ottobre 1945, pag. 5, e n. 20, 3 novembre 1945, pag. 3.

Roma città aperta è una « *tranche de vie* che nella tradizione di artificio, falsità, 'fasullismo' del cinema italiano porta un accento di onestà e di applicazione di buone regole, piuttosto che l'analisi serena d'una condizione psicologica caratteristica qual'era quella di Roma sotto l'occupazione tedesca. E', si capisce, una questione di misura; così le gesta dei bambini ci sono parse, nella rappresentazione del casamento popolare, già fuori di quella misura. ... Il secondo tempo, quasi tutto nell'interno di via Tasso, è più affaticato, meno genuino; e qui si può parlare semmai di alcune inquadrature molto belle. Un appunto vorremmo anche fare alla sceneggiatura, che ci sembra non abbia approfondito taluni personaggi cardine, quale per esempio la denunzia da parte della ragazza, che rimane un po' ingiustificata ».

M.A.: « Frigida America », in « Film Rivista », anno III, n. 14, Firenze, 31 agosto 1946, pag. 25.

M.A.: « Omaggio a Clair », in « Film Rivista », anno III, supplemento quotidiano n. 13, Firenze, 13 settembre 1946, pag. 4.

M.A.: « Omaggio a Renoir », in « Film Rivista », anno III, supplemento quotidiano n. 18, Firenze, 19 settembre 1946, pag. 6.

M.A.: « La pazienza del cinema », in « Cinema » n.s., anno II, n. 7, Milano, 30 gennaio 1949, pag. 198-200.

E' accaduto poche volte che il cinema abbia eccitato « la fantasia di uno scrittore, di un pittore o di un musicista ». Le ragioni di questo fatto sono in « una riluttanza tutta speciale che nascendo da una concezione astratta dell'arte disconosce al cinema non soltanto una validità artistica, ma anche una sua consistenza umana che giustifichi un'attenzione meno superficiale di quella del comune spettatore »; « C'è una rettorica ormai: la rettorica dell'anticinematografo. Ed è, come tutte le rettoriche, un fatto di origine romantica ». Eppure, « sarebbe maturo ormai uno studio rivolto a determinare la posizione del cinema, le responsabilità ed i meriti, nell'ambito non solo del costume ma anche della cultura e più in generale dello spirito, dove forse più interessanti sarebbero i risultati ». L'A. si limita però « ad un esame pi ùmodesto », cioè a indicare in una breve rassegna « quante sono le opere d'arte ispirate al cinematografo ».

M.A. (a cura di): « Breviario del cinema », in « Cinema » n.s., nn. 11, 16, 20, 37 e 41, Milano 1949.

E' una antologia di « opinioni vecchie e nuove, esposte senza nessuna pretesa filologica, nessun criterio tranne quello per cui alla voce di un ammiratore si alterna quella di un detrattore ».

M.A.: « Stanotte hanno sparato », in « Cinema nuovo », anno II, n. 9, Milano, 15 aprile 1953, pag. 246.

Si tratta di un soggetto che venne « sconsigliato » dalla censura preventiva del 1949. Una ragazza, Giulia, assiste a un misterioso omicidio notturno, in cui sarà poi implicato il suo futuro fidanzato, Michele, che è un ex studente di architettura, dedito a affari poco chiari. Michele risulterà innocente del delitto, ma colpevole di fronte all'amore di Giulia, per una relazione che egli ha con un altro uomo. Michele, una volta scoperto, si uccide davanti alla finestra di Giulia.

M.A.: « Un passo avanti », in « Cinema nuovo », anno II, n. 6, Milano, 1° marzo 1953, pag. 146.

« ... personalmente, considero *La signora senza camelie* un passo in avanti rispetto a *Cronaca di un amore*: sul piano tecnico e su quello umano, quindi sul piano stilistico ».

M.A.: « Antonioni risponde a Chiarini », in « Cinema nuovo », anno II, n. 11, Milano, 15 maggio 1953, pag. 292.

Polemizza con la nota di L. Chiarini apparsa nel n. 8, rilevandone alcune contraddizioni.

M.A.: « Suicidi in città », in « Cinema nuovo », anno III, n. 31, Milano, 15 marzo 1954, pag. 156.

Si tratta di una lettera a Guido Aristarco, in cui l'A. cerca di giustificare l'episodio *Tentato suicidio* (in *Amore in città*). « Ho cercato di suscitare nel pubblico la ripugnanza del suicidio attraverso lo squallore spirituale dei personaggi ».

M.A.: « Annuale o biennale? », in « Cinema nuovo », anno II, n. 17, Milano, 15 agosto 1953, pag. 104.

M.A.: « Domande e risposte », in « Bollettino del neorealismo » n. 1, allegato al n. 51 di « Cinema nuovo », anno IV, Milano, 25 gennaio 1955, pag. IV.

M.A.: « Domande e risposte », in « Bollettino del neorealismo » n. 2, allegato al n. 57 di « Cinema nuovo », anno IV, 25 aprile 1955, pag. IV.

Il cinema jugoslavo tra il vecchio e il nuovo

di LINO DEL FRA

Il festival di Pola, oggi al suo quarto anno di vita, è tra le poche manifestazioni cinematografiche cui sembra lecito attribuire una valida giustificazione culturale, un ruolo costruttivo anche se limitato. Il festival ha un carattere esclusivamente nazionale; nel corso di esso vengono presentati soltanto film jugoslavi per trarre il bilancio del lavoro compiuto e per incoraggiare la produzione più qualificata. In Jugoslavia, le giornate di Pola rappresentano un avvenimento di larga risonanza popolare, e contribuiscono in maniera sensibile ad avvicinare il pubblico alla sua cinematografia. Basti pensare che la proiezione dei film si svolge nel grande Anfiteatro romano gremito fino all'inverosimile da spettatori semplici ed entusiasti. Lo scorso anno, ben 130 mila persone hanno seguito le proiezioni. Cifra sbalorditiva, ove si pensi che Pola conta non più di quarantamila abitanti. La gente scende addirittura dai paesi vicini e dalle campagne per assistere al *suo* festival. Si tratta a volte di un viaggio di dieci e più chilometri compiuto in bicicletta o sui carri agricoli.

In particolare, per i critici e gli uomini di cinema degli altri paesi, Pola è una preziosa occasione di contatti e di incontri con il cinema jugoslavo, la cui assenza quasi assoluta dai mercati stranieri e — a volte — dalle stesse manifestazioni cinematografiche internazionali, impedirebbe altrimenti una conoscenza diretta e per quanto possibile documentata. Nonostante lo scarsissimo peso commerciale e il ristretto numero di film realizzati annualmente, il cinema jugoslavo non può essere considerato — oggi — elemento da trascurare o addirittura da ignorare sul piano della sua organizzazione tecnica, della sociologia cinematografica e della cultura, intesa quest'ultima in vicendevole implicazione dialettica con la politica di quel paese. In questo senso, il quarto festival nei suoi aspetti negativi e positivi, ci è apparso ricco di indicazioni rivelatrici; prezioso registratore delle tendenze varie e contradditorie che si sono venute individuando nel corso di questi ultimi anni, dopo la frattura politico-ideologica (1948) con i paesi retti a regime staliniano. Che oggi il cinema jugoslavo stia attraversando un momento particolarmente delicato e complesso e si sviluppi secondo prospettive diverse e contrastanti, è confermato dalle discussioni che si svolgono ormai da molti mesi sulla stampa, oltre che dalle critiche sollevate in chiu-

sura del festival da alcune decisioni della giuria. Un esame obiettivo delle tendenze e dei dibattiti in atto ci riconduce ad alcuni momenti essenziali della storia del cinema jugoslavo, nato nel 1943 presso Markonicgrad, tra le montagne della Bosnia, allorchè una banda partigiana riuscì ad impadronirsi in combattimento di una macchina da presa e di molte bobine Agfa in dotazione ad alcuni reparti tedeschi (1).

I réportages sulla lotta antinazista, realizzati alla macchia, montati a mano incollando pezzo a pezzo, rappresentano oggi dei singolari documenti per la storia del cinema e della società jugoslava. Nata dalle attualità partigiane, la cinematografia jugoslava fino al 1947 limitò la sua produzione al campo dei cortometraggi — una settantina — dedicati in larghissima misura a documentare fatti ed episodi della Resistenza e della ricostruzione post-bellica. Soltanto nel 1947 furono prodotti i due primi film a lungometraggio, *Slavika* di Vjeko Afric (oggi professore all'Accademia drammatica di Belgrado) e *Zivjet ce ovaj narod* (Questo popolo vivrà) di N. Popovic. Il migliore dei due film, *Slavika,* è la storia di un battello armato partigiano che per quattro anni, lungo le coste della Dalmazia, esegue pericolose azioni di guerriglia. Realizzato con mezzi tecnici di fortuna e sulla base di uno scenario ingenuo e approssimativo, *Slavika* rappresenta la prima opera a lungo metraggio del genere *partigiano,* ancor oggi attuale in Jugoslavia.

La svolta politica del 1948 e le trasformazioni da essa derivate non tar-

---

(1) Sulla *preistoria* del cinema jugoslavo (1896-1942) diamo, a titolo di prima documentazione, alcune brevi notizie. Nell'inverno del 1896 fu organizzata a Belgrado una proiezione cinematografica di alcune attualità Lumière. Come attestano le cronache del tempo, lo spettacolo riscosse un delirante successo presso tutti i ceti sociali. Quattro anni dopo il fotografo serbo Stanislav Novorita venne inviato in Cina dalla Pathé Film per una serie di réportages sulla rivolta dei Boxer. Nel 1903-1904 l'operatore Milton Manaki, che ormai novantenne vive oggi in Macedonia, realizzò alcuni servizi in Turchia, filmando tra l'altro una cerimonia nel palazzo del sultano. Durante le guerre balcaniche (ottobre 1912 e giugno-luglio 1913), sempre per la casa Pathé, l'operatore Josiph Halla, al seguito delle truppe serbe, partecipò ad alcuni dei fatti d'arme più importanti di quelle campagne. Negli stessi anni, Novorita, emigrato in Italia, lavorò come operatore di film a soggetto.

Questi i pionieri, oggi leggendari, della cinematografia jugoslava. Dopo la costituzione dello stato unitario, vale a dire dal 1919 al 1941, in Jugoslavia vennero realizzati poco più di una quindicina di modestissimi film di cui soltanto quattro sonori. Il disinteresse dei circoli finanzari di Belgrado, la quantità addirittura irrisoria delle sale cinematografiche (non più di duecento in tutto il paese), il predominio quasi assoluto che sul ristretto mercato jugoslavo ebbero i film tedeschi e americani, impedirono il sorgere di una sia pur modesta industria cinematografica. L'influenza tedesca risulta evidente dall'esame dei pochi film realizzati in quegli anni, per la regia di uomini di teatro jugoslavi o di tecnici stranieri. Il migliore di questi film, *Tajne Dormitora* (Il segreto di Durmitor), è una cupa e fumosa vicenda che risente in modo diretto delle atmosfere tipiche della decadenza espressionista.

Nel 1942, a seguito dell'invasione del paese e dello smembramento politico, il governo *quisling* croato, nato sotto il protettorato fascista, costituì a Zagabria la « Croatia Film », che giovandosi dell'apporto di pochi tecnichi collaborazionisti produsse alcune attualità e nel 1943 un film a lungometraggio, *Lisinskj,* opera biografica su un compositore croato dell'epoca barocca. Sceneggiatore del film fu Milan Katic; regista Oktavijan Miletic, ai quali oggi il nuovo stato jugoslavo ha consentito di tornare al lavoro cinematografico.

darono a riflettersi, in termini sostanziali, anche nel campo cinematografico. E' noto che uno degli strumenti usati dalle forze politiche jugoslave per far fronte alla lotta senza esclusione di colpi ingaggiata dal Cominform, fu quello della decentralizzazione (potenziamento delle autonomie nazionali e comunali, creazione dei consigli operai, ecc.) volta ad attivizzare e ad interessare i più larghi strati della popolazione alle sorti del nuovo Stato. Una ferma politica di decentralizzazione risultava necessaria per eliminare ogni possibilità di malintesi e di contrasti tra i diversi organismi nazionali (Serbia, Croazia, Slovenia, Bosnia, Montenegro e Macedonia) che compongono la Repubblica Federativa di Jugoslavia. Dal canto loro i consigli operai di autogestione hanno consentito di evitare in larga misura i pericoli di una raggelante elefantiasi burocratica e di un conseguente accentrarsi dei privilegi economico-sociali (U.R.S.S.), consentendo — sia pure parzialmente — ai lavoratori di intervenire nella gestione dei mezzi produttivi e nella ripartizione di alcune quote del plus-valore. Soltanto alla luce di queste riforme strutturali, possono essere compresi a fondo i mutamenti verificatisi durante il 1949 e il 1950 nella organizzazione industriale e tecnica del cinema jugoslavo. La Direzione generale della cinematografia (costituita a Belgrado nel 1945), che estendeva le sue ramificazioni presso tutti i governi nazionali, venne di fatto liquidata, mentre le case cinematografiche di ogni nazionalità acquistarono una larghissima autonomia per quel che riguarda i piani di produzione (2), il genere dei film da realizzare, le entità delle retribuzioni ai tecnici e agli artisti (3). In particolare, le imprese cinematografiche — tutte a struttura socializzata e costituite in partenza con capitali governativi — sono rette oggi da un consiglio artistico, formato da registi, scrittori e tecnici della produzione, eletti dalle organizzazioni politiche e culturali. Il parere del consiglio è vincolante per la scelta dei soggetti da realizzare. Secondo la nuova legge per la cinematografia — entrata in vigore lo scorso anno, dopo qualche mese di incertezze e di polemiche — ogni sceneggiatura presentata agli organi governativi riceve una prima sovvenzione. Ultimata la realizzazione di un film, se esso viene ritenuto tecnicamente e artisticamente valido, riceverà un'ulteriore sovvenzione. A fine anno, le case cinematografiche — detratti il capitale di miglioria, le imposte da pagare allo stato e le normali spese di gestione — ripartiscono gli utili realizzati fra il personale amministrativo, tecnico e artistico. L'autonomia delle imprese si estende al campo della censura demandata di fatto a ogni consiglio artistico. Per i film stranieri, al contrario, esiste a Belgrado una commissione centrale di revisione composta da un funzionario dello Stato e da uomini di cultura selezionati dalle associazioni artistiche, dal Fronte nazionale, dal Partito comunista jugoslavo (4).

---

(2) Attualmente in Jugoslavia esistono quattordici case di produzione e otto di distribuzione.

(3) Fino al 1948 gli uomini di cinema ricevevano uno stipendio fisso mensile. Oggi, al contrario, essi vengono retribuiti per ogni singolo film sulla base di contratti personali, che oscillano dai quattrocento ai seicentomila dinari per gli attori e i registi.

(4) Il regolamento di censura prevede la non concessione del nulla-osta ai film contrari alla morale e allo Stato socialista.

La politica di decentralizzazione ha provocato dal 1951 ad oggi un incremento notevolissimo di tutte le attività cinematografiche (5). Lo sviluppo produttivo infatti comporta di necessità la soluzione di una serie di problemi connessi all'incremento dell'esercizio cinematografico (6) e alla popolarizzazione del cinema nazionale entro e fuori i confini dello stato. Il festival di Pola (7), la partecipazione alle rassegne cinematografiche internazionali, (8), gli stessi esperimenti di coproduzione tenacemente perseguiti (9), rappresentano i cardini della nuova politica cinematografica. In particolare, le coproduzioni sono considerate in Jugoslavia come il mezzo più adeguato per aprirsi la strada sui mercati stranieri (principio questo che come vedremo è suscettibile di conseguenze negative), e per mettere a contatto con le cinematografie più avanzate i propri elementi tecnici ed artistici. Il problema dei quadri ha costituito e costituisce tutt'ora uno degli ostacoli maggiori per un ulteriore sviluppo dell'attività cinematografica. A questa carenza si volle ovviare in passato attingendo largamente alle riserve teatrali del paese, sia per gli attori, sia per i registi, mentre il tentativo di creare una scuola di cinema a Belgrado venne presto abbandonato dopo un breve periodo di vita effimera e stentata. La larghissima immissione di uomini di teatro, se consentì di superare l'*impasse* e di avvicinare al cinema elementi ricchi di una

---

(5) Le statistiche della produzione annuale a lungometraggio danno le seguenti cifre: 1947, due film; 1948, quattro film; 1949, quattro film; 1950, due film; 1951, dieci film; 1952, sei film; 1953, nove film di cui uno in coproduzione; 1954, sette film di cui tre in coproduzione; 1955, quattordici film di cui tre in coproduzione; 1956, tredici film. Il numero dei cortometraggi e dei film didattici prodotti dal 1945 al 1956 supera i 1200.

(6) Oggi, le sale cinematografiche esistenti in Jugoslavia assommano a circa 1300, di cui una diecina attrezzate per il cinemascope: cifra notevole se paragonata alla situazione prebellica, e tuttavia sensibilmente insufficiente rispetto al numero degli abitanti.

(7) Il primo festival di Pola si è svolto nel 1954. Nel corso di esso furono proiettati cinque film a lungometraggio e sedici cortometraggi; le proiezioni furono seguite da cinquantamila spettatori, che attraverso un referendum designarono *Vesna* di Frantisek Cap come la migliore opera presentata. Nel 1955 la rassegna assunse un carattere ufficiale. La partecipazione del pubblico salì a quota novontamila; nove furono i lungometraggi proiettati e 29 i cortometraggi. Ancora a Frantisek Cap, per *Trenuci Odluke* (Momenti decisivi) la giuria del festival assegnò il premio per la regia. Nel 1956, ai 130 mila spettatori presenti vennero proiettati undici lungometraggi e 37 cortometraggi. Il film *Ne ocreci sesine* (Non voltarti figlio) di Branko Bauer ottenne il premio per la regia. Quest'anno il numero dei film è salito a sedici e quello dei cortometraggi a una cinquantina.

(8) Soltanto dal 1954 i film jugoslavi partecipano alle manifestazioni internazionali. Tra i premi ottenuti, giova ricordare quello assegnato nel 1954 a Venezia — durante il festival del cinema per ragazzi — a *Kekec,* vecchia storia slovena diretta da J. Gale, e quello per la migliore interpretazione maschile assegnato, non senza polemiche, nell'ultimo festival di Cannes a John Kitzmiller per *Dolina mira* (La valle della pace) di F. Stiglic.

(9) Nell'ambito delle coproduzioni l'opera più valida resta a tutt'oggi *Posledni Most* (L'ultimo ponte) di Helmut Kaütner. Il film ha suscitato in Jugoslavia numerose polemiche relative alla presentazione della vita partigiana e al personaggio della dottoressa tedesca. Lo stesso Presidente Tito è intervenuto nella polemica a favore del film. Ci si consenta di essere dello stesso avviso. *Posledni Most* ha ottenuto a Cannes, nel 1954, il premio per l'interpretazione femminile di Maria Schell.

esperienza culturale (le tradizioni del teatro serbo possono essere considerate di livello indiscusso), provocò tuttavia conseguenze non del tutto positive imprimendo al linguaggio cinematografico moduli e cadenze direttamente mutuati dalla scena. Fenomeno questo particolarmente evidente per quanto riguarda la recitazione che spesso si articola secondo schemi non propriamente filmici.

Oggi tuttavia la produzione jugoslava può far conto, sia pure in prospettiva, sulle nuove leve che sono nate direttamente al cinema formandosi nel vastissimo campo del documentario. Meno ottimisti saremmo per quanto riguarda la funzione delle coproduzioni. Ci sembrano infatti assai poco chiari i criteri seguiti nella scelta delle combinazioni produttive internazionali, affidate di solito a vecchi mestieranti cosmopoliti, ovvero a registi mediocri, che anche da un punto di vista tecnico ben poco possono offrire al nuovo cinema jugoslavo. Del resto, il desiderio di aprirsi stabilmente una strada sui mercati stranieri, e quindi di realizzare maggiori guadagni, valendosi di opere anonime e incolori, se appare lontana da ogni effettiva concretezza (di fronte alle attuali poderose strutture del cinema mondiale, la strada di un successo all'estero non potrebbe che essere affidata a film di alto livello culturale e artistico), rischia tuttavia di incoraggiare alcune tendenze produttive pericolose per uno sviluppo qualitativo della cinematografia jugoslava. Tanto più che la stessa politica di decentralizzazione — che pur ha consentito di evitare i rischi di un goffo schematismo ideologico — riconoscendo l'autonomia delle imprese cinematografiche e quindi la possibilità della ripartizione di una sensibile quota degli utili tra il personale tecnico ed artistico, può favorire, in particolari congiunture, la produzione di film a carattere strettamente commerciale e spettacolare. Possibilità questa ben lontana dall'essere astratta, ove si pensi che ancor oggi, nonostante la socializzazione, « l'impresa iugoslava ha, sul mercato, una posizione simile all'impresa di un paese capitalista. Le leggi generali della produzione mercantile restano valide per le nostre imprese anche se non allo stesso modo che in una produzione puramente mercantilistica di tipo liberale » (Sveta Popovitch: « La gestion ouvrière », in « Questions actuelles du socialisme », N. 36-37, 1956). Una siffatta condizione di mercato, imposta da precise ragioni storiche, si pone obiettivamente come incentivo verso formule cinematografiche di impronta squisitamente commerciale.

Vesna (II), di Frantisek Cap.

In questo senso alcune proiezioni del festival di Pola ci sembrano indicative. Intendiamo riferirci in particolare, a *Vesna (II)*, realizzato dal cecoslovacco Frantisek Cap, un vecchio mestierante che le storie del cinema ricordano per *Nocní motyl* (La falena, 1941), romantico e insopportabile film drammatico. La serie di *Vesna,* oggi al suo secondo episodio, rappresenta per più versi l'equivalente jugoslavo dei nostri *Pane e amore.* Si tratta di storielline insulse, ambientate in modo stereotipo e stucchevole nel mondo della gioventù universitaria. Esami, idillii, bisticci, genitori severi dal cuor d'oro, malintesi e fidanzamenti finali: una gioventù garbata quanto vacua e senza problemi, che pur vivendo a Zagabria o a Belgrado ricorda stranamente gli studentelli dei *colleges* americani visti secondo il *cliché* di Hollywood e di cui Deanne Durbin ci ha lasciato un ricordo al

latte e miele. Anche sul piano artigianale, Frantisek Cap, che ha assunto di recente la cittadinanza jugoslava, non ci dice nulla di nuovo: le sue inclinazioni lo spingono infatti a realizzare con lo stesso patinato nitore che nasconde una sostanziale aridità, lacrimosi drammi di falene, episodi rosa e film spettacolari dedicati alla lotta partigiana.

Subotom uvece, di Vladimir Pogacic...

Non molto dissimile da *Vesna* ci è sembrato anche *Subotom uvece* (Sabato sera) di Vladimir Pogacic, un film in tre episodi che vorrebbe descrivere alcuni aspetti della vita di una città jugoslava d'oggi. Le storie, leggere, patetiche, sentimentali, hanno il sapore del nostro pseudo-realismo, di quei tanti film italiani, per intenderci, che trattano con una buona dose di disinvolta e *piacevole* superficialità certo nostro mondo del costume: un manager di boxe, ormai fallito e ridotto all'accattonaggio, si introduce con vari stratagemmi in una sala dove un suo vecchio pupillo si batte per il titolo europeo. Grazie ai consigli dell'ex-manager il pugile vince e si allontana tra gli applausi. L'accattone, dimenticato da tutti, resta solo nello stadio destro. Altra breve storia: uno studente e una ragazza che desiderano ardentemente conoscersi, non riescono nel loro intento per l'eccessiva timidezza che li paralizza. Sarà un'orchestra jazz a sciogliere i loro complessi. Terzo episodio: due studenti segretamente sposati si baciano con passione per la strada, suscitando le proteste dei soliti benpensanti, che, a quanto pare, non mancano neppure in Jugoslavia. Intervento della polizia popolare. Commissariato. Arrivo drammatico del padre della ragazza. Equivoco chiarito: felicità. Il matrimonio segreto era stato determinato dalla mancanza di alloggi (i due vivevano separati nelle rispettive case) che spesso impedisce alle giovani coppie di realizzare i loro sogni. Tutto il film è raccontato in modo formalmente scorrevole e con un eclettismo esasperato che impedisce di cogliere sia pure soltanto sul piano psicologico, gli aspetti tipici del mondo della piccola gente jugoslava. Nè basta certa saporosa descrizione, in chiave di bonaria caricatura, dei poliziotti, o un accenno fuggevole e svagato al problema sociale della penuria di nuove case, per convincerci che il film nasca da una diretta ispirazione realistica, volta a cogliere drammi e inconvenienti di ogni giorno. E' nostra impressione che *Subotom uvece* derivi da una formula ormai nota e collaudata. Una formula che in Italia conosciamo assai bene. Dal regista Pogacic, la cui passata attività è tutt'altro che priva di risultati positivi, era lecito aspettarsi di più. *Subotom uvece* appare infatti più elusivo e pericoloso dello stesso film di Cap. Con *Vesna* si giuoca a carte scoperte, mentre le ambizioni di *Sabato sera* e la sua stessa coloritura verista sono tali da ingenerare equivoci e mal risposti entusiasmi estetici, come provano le decisioni della giuria, che sfidando critiche e riserve non ha esitato ad assegnare al film il terzo posto nella graduatoria delle tre opere migliori del festival.

U mrezi, di Stupica.
Nasi se putovi odvajaju, di Sime Simatovic.

Uno spettacolo ancora più triste ci è stato riservato da tutto un gruppo di film che rappresentano un'altra delle costanti negative del cinema jugoslavo sul piano dello stile e degli stessi contenuti. Intendiamo riferirci a opere come *U mrezi* (Nella rete) di Stupica e *Nasi se putovi odvajaju* (Le nostre strade si separano) di Sime Simatovic, che pur toccando temi di grande impegno sociale e umano come uno sciopero di pescatori e la lotta

clandestina antifascista, risultano talmente privi di sincerità, talmente dispersi in trame usuali e scontate (amori e tradimenti, duelli rusticani, perdoni e agguati) da far nascere il sospetto che scioperi e lotte clandestine siano solo un pretesto per raccontare polverose e incredibili storie di amore e di morte. Ai limiti estremi di questa tendenza si colloca il film di Nikola Tanhofer *Nije bilo uzalud* (Non è stato invano), che sulla base di un soggetto « nobile » quanto usuale (un medico condotto in lotta contro le pratiche magiche di una fattucchiera), costruisce un perfetto film del terrore sfruttando i più risaputi canoni del « thrilling » e del « suspense », in funzione di una storia cupa e ossessiva, che si svolge tra paludi, uragani, assassinii, avendo per protagonisti la stessa strega e suo figlio, un bruto ex-ustascia. Anche in *Nije bilo uzalud*, il drammaccio cerca una giustificazione in alcuni pretesi elementi educativi e di denuncia, oltre che in un sufficiente livello di mestiere.

Nije bilo uzalud, di Nikola Tanhofer.

Samo Ljudi, di Branko Bauer.

Maggiormente dignitoso e lineare *Samo Ljudi* (Siamo uomini) di Branko Bauer, che verrà presentato quest'anno a Venezia. Bauer, vincitore nel 1956 del terzo festival di Pola, ha tentato le vie scabrose e accidentate dell'opera intimista impaniandosi in un giuoco di reazioni psicologiche, di sentimenti, e di inclinazioni istintive, nel corso del quale tuttavia i personaggi non riescono a sostanziarsi di una verità poetica e umana. Tipica opera concepita a tavolino, sulla falsariga di certa deteriore produzione romanzesca mittel-europea, e quindi al di fuori di ogni effettiva dimensione storica e sociale, *Samo ljudi* ripropone a nostro giudizio gli interrogativi e i problemi sollevati da *U mrezi*, *Nasi se putovi odvajaju*, eccetera, film diversi tra loro per ispirazioni e formule realizzative, ma accomunati dal carattere generico e sovrabbondante dell'intreccio, dall'assenza del tipico e da certo sbiadito cosmopolitismo. Di fronte a opere siffatte, si ha l'impressione che molti registi e sceneggiatori non sappiano guardare in modo chiaro e diretto alla realtà e alle tradizioni culturali del loro paese, e ambientino trame e vicende in Jugoslavia per ragioni del tutto occasionali, tesi come sono a ripetere una interminabile serie di luoghi comuni direttamente mutuati dai *clichés* vecchi e nuovi delle più diverse cinematografie.

Mihailo Strogov, di Carmine Gallone. *Od Svarvalda do Crnog Mora.*

Anche i due film in coproduzione presentati al festival — *Mihailo Strogov* (Michele Strogoff) di Carmine Gallone e un lungometraggio sul Danubio, *Od Svarcvalda do Crnog Mora* — rappresentano, se pure per opposte ragioni, un fallimento. Sull'opera di Gallone, già nota in Italia, è inutile soffermarci. Il lungometraggio sul Danubio, realizzato da tutti i paesi rivieraschi, ci è apparso come un asmatico centone, che, nella sua colorata banalità, offre motivo ad alcune osservazioni di costume. Ogni cinematografia nazionale che ha collaborato alla produzione del film, dall'Austria alla Bulgaria, dalla Romania alla Russia, all'Ungheria, eccetera, non ha mancato di immettervi i temi tipici del documentarismo retorico e turistico. Obiettività vuole che si sottolinei un'unica eccezione: le sequenze realizzate in Jugoslavia, non sprovviste di spontaneità e lontane da ogni lenocinio. L'opposto, per intenderci, di quanto hanno fatto ungheresi e russi in particolare, i primi presentando il loro paese come un'oasi di beatitudine, i secondi proponendoci un Danubio sulle cui rive si alternano — immagini

viventi dell'ottimismo ufficiale — stuoli canori di contadine felici, monumenti di generali zaristi, e alberi in fiore.

Cipelice na asfaltu, di Bosko Vucinic, Zdravko Randic e Ljubomir Radicevic.

Il festival ci ha riservato anche due film sull'infanzia, il peggiore dei quali *Cipelice na asfaltu* (Scarpette sull'asfalto) in tre episodi diretti da Bosko Vucinic, Zdravko Bandic e Ljubomif Radicevic è una mielata raccolta di storielle sui bambini e sui cani, tenuta in piedi grazie a una ricerca inesausta del patetismo più facile ed epidermico. Evidentemente sceneggiatori e registi (che non hanno esitato ad imporre ai loro piccoli attori movenze e gesti da divi di Hollywood) hanno ideato e diretto le loro vicende contando sopratutto sulla deamicisiana emotività dei padri e delle madri di famiglia. Discorso più attento e diffuso merita invece *Mali covek* (Piccolo uomo), di Zivan Cukulic, un anziano operaio metallurgico dall'espressione semplice e bonaria, che dopo trenta anni di lavoro in fabbrica, si è avvinato al cinema come consulente sindacale per un documentario su un consiglio operaio. In seguito Cukulic, durante un viaggio negli Stati Uniti, ha realizzato con mezzi di fortuna alcuni brevi film sulla vita nelle miniere, nei porti, e nei sobborghi delle grandi città, trasmessi a suo tempo con grande successo dalle reti televisive U.S.A. *Piccolo uomo*, primo film a soggetto di Cukulic, è la storia di un bambino, che trascurato dalla madre, trova nella strada un rifugio e si affeziona a un malvivente. Durante un tentativo di furto il ragazzo comprende però la vera natura dei suoi nuovi amici, si ribella e da solo riesce ad allontanarsi dalla strada del vizio. Il film, che nelle prime sequenze ricorda la felicità espressiva di *Little fugitive* è ricco di una sincera tenerezza verso il mondo dell'infanzia. Purtroppo i temi dell'educazione dei ragazzi e della delinquenza minorile risultano appena sfiorati da una scenaggiatura tesa a ripetere, in modo maldestro, gli schemi usuali del film gangster.

Mali covek, di Zivan Cukulic.

Zenitza, di Jovan Zizanovic e Milos Stefanovic.

Al film di Cukulic, discontinuo e tuttavia non sprovvisto di interessanti fermenti, riteniamo opportuno avvicinate *Zenitza* (Zenica) di Jovan Zivanovic e Milos Stefanovic, opera anch'essa ricca di ineguaglianze e di motivi contraddittori. La storia di *Zenitza* è ambientata nella omonima città industriale jugoslava, dove è sorto di recente un grande centro metallurgico. Il nuovo mondo che sta nascendo provoca un singolare contrasto con il chiuso ambiente tradizionalista. L'apatia mussulmana, gli antichi usi radicati nei secoli, la lamentosa preghiera del «muezzin», vengono vinti con vigore inesorabile dalla realtà d'oggi. Un ingegnere, un architetto, un gruppo di operai lavorano tutti insieme con grande cameratismo e amicizia per far progredire speditamente la loro fabbrica. Le sequenze relative alla lotta tra il vecchio e il nuovo e allo sforzo comune degli operai e dei tecnici costituiscono la parte più felice del film. Purtroppo, a complicare le cose, a isterilire il vigore del racconto sopravviene il solito intreccio di maniera: la giovane moglie dell'ingegnere abituata agli agi della grande città, non riesce ad adeguarsi alla dura vita delle baracche provvisorie, nè a comprendere gli sforzi del marito che trascorre gran parte della sua giornata in fabbrica. Il tema poteva anche risultare suggestivo, psicologicamente calzante. Non a caso, però, abbiamo parlato di intreccio di maniera. La giovane donna è, a volte, tratteggiata sulla falsariga

dei tanti personaggi femminili di cui il verismo francese tra le due guerre ci ha offerto una variopinta galleria. I rapporti tra i coniugi si riducono ad una serie di risaputi bisticci e di incomprensioni, che, naturalmente, si concludono in un adulterio rientrato e nella riconciliazione finale. A nostro giudizio, *Zenitza* è un film particolarmente indicativo, staremo quasi per dire che in esso il vecchio e il nuovo del cinema jugoslavo coesistono e danno vita, nell'opera stessa, a una contraddizione chiaramente avvertibile: da un lato la descrizione sincera, semplice, anche se lontana da una indiscutibile compiutezza espressiva, del mondo del lavoro; dall'altro il ciarpame di un inautentico psicologismo.

Tuda zemlja, di Joze Gale.

Maggiormente unitario e risolto ci è sembrato *Tuda zemlja* (In terra straniera) di Joze Gale, storia di un piccolo gruppo di soldati italiani, i quali dopo l'8 settembre del '43 si trascinano disperatamente tra i boschi e le montagne della Bosnia, tentando di ritornare in patria. Via via che procedono nella loro marcia, tra i villaggi incendiati e deserti, gli italiani delusi, affamati, vengono colti dalla disperazione di trovarsi soli, senza orientamento e senza aiuti in un paese straniero. Di questi nostri soldati la vicenda tenta di mettere a fuoco i caratteri e le reazioni. Non mancano purtroppo qua e là le canzoni nostalgiche, i lamenti di una piccola armonica, i toni patetici, frutto di un certo manierismo psicologico. Tuttavia Joze Gale e il suo sceneggiatore Mesa Selimovic riescono spesso a tenersi lontani dal luogo comune e ad esprimere con accenti di verità e di commozione, a volte accorati, l'odissea dei fuggiaschi. L'incontro di due soldati, in un villaggio deserto, con una donna a cui è stato ucciso il marito, e che tiene nascosta nella sua casa una partigiana ferita; la decisione del medico italiana di raggiungere una banda di partigiani per prestare le sue cure; gli stessi drmmatici contrasti che sorgono tra l'ufficiale italiano e i suoi soldati, risultano credibili grazie a una essenzialità di racconto che concede assai poco allo spettacolo, alla retorica, al gusto della facile commozione. Perfino la storia d'amore tra la partigiana ferita e un soldato italiano, storia che rappresenta l'occasione dello scioglimento drammatico della vicenda (per difendere la donna il giovane cadrà colpito a morte dal suo ufficiale), evita di cadere nel risaputo e nell'effettistico, narrato com'è in pochi accenni ricchi di un singolare pudore. Gli scenari naturali del film, le montagne bosniache, i fiumi impetuosi, i boschi, sottolineano drammaticamente la solitudine e lo smarrimento dei vinti, verso i quali Selimovic e Gale non usano la facile arma della polemica. Al contrario: costante è lo sforzo dello sceneggiatore e del regista di penetrare l'umanità dei personaggi, visti come uomini desiderosi di pace e quasi tutti ben lontani dal nutrire odio verso i partigiani e la popolazione civile. *Tuda zemlja* — premiato dalla giuria per l'umanità del soggetto — rappresenta sopratutto un messaggio di fraternità e di comprensione tra i popoli, sostanziato da un felice sforzo di indagine realistica, che raggiunge tuttavia soltanto a tratti la dignità di uno stile ampio e solenne.

Svoga tela gospodar, di Fedor Hanzekovic.

Che nel cinema jugoslavo vadano individuandosi alcune tendenze realistiche, risulta confermato dal film di Fedor Hanzekovic, *Svoga tela gospodar* (Padrone del proprio corpo), tratto da un'opera letteraria di grande

successo, sugli usi e costumi dei contadini, edita prima della seconda guerra mondiale. L'autore, Slavko Kolar, ha recentemente curato la riduzione teatrale del suo racconto e la sceneggiatura del film. La validità dell'opera cinematografica rappresenta una conferma di quanto possa giovare al cinema jugoslavo un continuo e profondo contatto con le varie culture nazionali dello Stato. Nel film viene alla luce un chiuso mondo contadino, caratterizzato dall'indigenza economica, da un ristretto spirito individualista, da tradizioni radicate e assurde. La vicenda di un giovane costretto dai suoi genitori a sposare la figlia, fisicamente minorata, di un contadino ricco, risulta esemplare e realisticamente tipica grazie al carattere problematico e complesso dei personaggi, che non appaiono rozzamente distinti secondo improbabili e astratte categorie moralistiche, ma risultano vivificati da una concreta dimensione psicologica e sociale. La solidità dell'impianto narrativo ha facilitato sensibilmente il lavoro della regia, quasi sempre controllato ed essenziale, e la stessa recitazione, il cui livello risulta in più momenti superiore ai risultati ottenuti in tutte le altre opere presentate al festival. *Svoga tela gospodar* — che si raccomanda per l'impegno di comprendere alcuni aspetti del costume popolare tra le due guerre mondiali — è un sintomo particolarmente indicativo della serietà e dell'attenzione che animano le forze culturali della nuova Jugoslavia nello studio dei problemi delicatissimi e a volte contradditori della realtà contadina. Al film di Hanzekovic la giuria ha assegnato il secondo posto tra le opere presentate a Pola attribuendo inoltre allo scrittore Slavko Kolar il premio, meritatissimo, per il migliore scenario.

Pop Cira i pop Spira, di Soja Jovanovic.

Il primo posto in graduatoria tra i sedici film del festival è stato attribuito a *Pop Cira i pop Spira* (Pope Ciro e pope Spiro), primo film jugoslavo a colori, realizzato da una donna, Soja Jovanovic, che ha al suo attivo una lunga carriera di regista presso il Teatro Stabile di Belgrado. La Jovanovic, nota in Jugoslavia sopratutto per aver messo in scena alcune opere di Miller, si è avvicinata al cinema nel 1953, realizzando il suo primo lungometraggio a soggetto, *Sumnjvo lice* (Faccia sospetta), tratto da una commedia a carattere politico del drammaturgo serbo Brannislav Nucic (1864-1938). L'opera del Nucic è una satira pungente e grottesca dei funzionari e degli ufficiali del vecchio stato monarchico che in preda al terrore credono di vedere in ogni persona sconosciuta un rivoluzionario e un congiurato. Per la Jovanovic, *Sumnjvo lice* rappresentò una prima e sia pur discussa esperienza nell'ambito della satira cinematografica e un prezioso apprendistato tecnico, le cui conseguenze positive sono venute palesamente alla luce in *Pop Cira i Pop Spira*. Quest'opera tratta dall'omonimo romanzo umoristico di Stefan Sremec, scrittore serbo vissuto tra il XIX e il XX secolo, è la storia di due grassi preti ortodossi che in sana pigrizia trascorrono la vita con le loro famiglie in un piccolo villaggio del Banato. Purtroppo l'arrivo del nuovo maestro elementare manda in frantumi l'amicizia dei due: mobilitati dalle rispettive consorti, desiderose di maritare le loro figliuole con il fresco e fascinoso istitutore, essi si azzuffano senza misericordia scambiandosi legnate e colpi mancini. A mettere a posto le cose, sarà la figlia di pope Spiro, che disinteressandosi del maestro e cedendo alla corte assi-

dua e canterina del barbiere del villaggio, consentirà ai due ecclesiastici di riconciliarsi e di riprendere le sane abitudini di un tempo: mangiare, bere, pascolare le oche, e discutere insieme sulle vanità del mondo.

La riduzione cinematografica dell'opera di Sremec non è stata priva di difficoltà. Il romanzo non si articola secondo un composto arco narrativo: esso assomiglia piuttosto a un vivace caleidoscopio di episodi, di *gags*, di situazioni, la cui validità letteraria deriva dalla particolare acutezza con cui vengono descritti — sul piano della satira veristica — il mondo contadino (nei confronti del quale la simpatia di Sremec ci sembra evidente) e la decadenza di certi ambienti privilegiati dei piccoli villaggi del Banato. In particolare, la satira bonaria e calzante verso il mondo ecclesiastico, che si ritrova in molte pagine di Sremec, riflette, sia pure in modo mediato, la reazione popolare alla politica filo-austriaca condotta dall'episcopato ortodosso-serbo per alcuni decenni dell'800. Soja Jovanovic, in collaborazione con Rodoljub Andric, ha lavorato per un anno alla riduzione della opera di Sremec, elaborando ben tre sceneggiature prima di iniziare le riprese. Occorre riconoscere che il lungo lavoro non è andato perduto: l'*humour* dell'opera letteraria è presente nel film, e la materia, che poteva risultare dispersa ed episodica, è stata organizzata con sicurezza e buon gusto, grazie all'uso di una tecnica cinematografica di alto livello che ha saputo a volte tener conto delle stesse risorse espressive del colore. Stupisce in particolare la disinvoltura di cui ha dato prova la Jovanovic nell'imprimere alle sequenze più risolte un ben dosato ritmo di racconto che arieggia il balletto. A questo proposito giova sottolineare che l'autrice del film conosce le migliori opere di Clair e ne apprezza in particolare l'icastica stilizzazione dei personaggi e la costruzione ritmica. Che da René Clair derivino, sia pure in modo tutt'altro che scolastico, alcuni momenti di *Pop Cira i pop Spira* ce ne offre conferma la sequenza irrestibile della « caccia al gatto », nel corso della quale i personaggi del film, uno dietro l'altro, come invasati, si gettano all'inseguimento dell'animale fuggiasco dando vita — grazie a un accorto montaggio — a gesti e cadenze che ricordano la celebre partita di rugby di *Le milion*. Considerazioni non dissimili possono essere fatte riguardo al burlesco e trascinante duello dei due popi inferociti. Naturalmente non tutti i momenti dell'opera appaiono ugualmente felici. La stessa recitazione, pur di alto livello, non è priva a volte di eccessi, che rappresentano l'inevitabile tributo pagato dall'autrice e dai suoi attori (i popi Milan Ajvaz e Jovan Gec, oltre a Lubinka Bobic, moglie pettegola e volitiva di Spiro) alla propria origine teatrale. Al film, il migliore in senso assoluto, sono stati assegnati anche i premi per la regia, per la fotografia e per l'interpretazione femminile della Bobic, un'anziana e notissima attrice che in giovinezza fece il suo apprendistato in Italia nella compagnia di Dina Galli.

Cow-boy Jimmy, di Dujan Vukotic.

Un'altra nota positiva del festival è rappresentata da alcuni cartoni animati, il più gustoso dei quali, *Cow-boy Jimmy*, per la regia di Dujan Vukotic, ci piacerebbe veder proiettato anche nel nostro paese. Si tratta di una riuscita parodia del western. Alla fine di un film, un cow-boy spaccone cade dallo schermo in platea. Accolto da una folla di piccoli ammi-

ratori, in carne e ossa, egli vuole continuare lo spettacolo delle sue prodezze. Nella vita reale, però, non è facile esser bravi come nel mondo di celluloide. Jimmy appare ben presto goffo e debole, e i ragazzi, disincantati, lo gettano di nuovo dentro lo schermo da cui è venuto. A *Cow-boy Jimmy* ed agli altri cartoni animati presentati in omnibus, è stato assegnato il primo posto nella graduatoria dei cortometraggi. Gli altri riconoscimenti sono andati purtroppo a due operette da cineamatori, realizzate con un approssimativo linguaggio avanguardistico in ritardo di almeno trent'anni.

La produzione cinematografica presentata quest'anno a Pola consente un lineare bilancio consuntivo. Oggi il cinema jugoslavo — che, a differenza delle cinematografie dell'U.R.S.S. e dei paesi a « democrazia popolare », ha saputo mantenersi costantemente lontano dalle suggestioni retoriche e didascaliche del cinema *staliniano* — traversa un momento particolarmente delicato e complesso: davanti ad esso si aprono diverse e contrastanti prospettive. Il vecchio e il nuovo si dividono il campo provocando nell'interno stesso dei singoli film scompensi e marcate contraddizioni. Non mancano i *feuilletons* conditi da atmosfere *grand-guignol* e da una tematica pseudo-sociale e che in realtà ci riconducono molto indietro nella storia della cinema, ripetendo in termini largamente peggiorati formule stereotipate e stanche. A contrastare obiettivamente il passo a queste tendenze involutive si pongono tuttavia alcuni film come *Tuda Zemlja* e — sia pure parzialmente — *Zenitza,* che lasciano sperare in uno sviluppo realistico della migliore produzione cinematografica. Tale sviluppo risulta in larga parte condizionato da un miglioramento sostanziale dei soggetti e delle sceneggiature, vero punto debole del cinema jugoslavo. Non a caso infatti gli scenari dei due migliori film presentati a Pola, *Pop Cira i pop Spira,* e *Svoga tela gospodar* derivano da opere di alto livello della letteratura nazionale.

Tra i risultati positivi del festival, occorre anche sottolineare che i tre o quattro film migliori appaiono sostanziati, anche se a volte in modo mediato, da una valida impostazione ideologica e culturale, ben lontana da ogni ossessivo schematismo. Tendenze analoghe è possibile ritrovare in molti settori della cultura jugoslava che dà prova, in questi anni, di una larghezza di idee e di uno spirito critico particolarmente interessanti. Nel cinema jugoslavo fioriscono dunque le tendenze e gli esperimenti più diversi. Non si tratta soltanto di *cento fiori*: ben visibili — e perchè no? — rigogliosi, esistono anche loglio e gramigna. Ai migliori cineasti spetta oggi il non facile compito di operare una valida scelta.

Laurel e Hardy: un capitolo del film comico americano

di ERNESTO G. LAURA

La morte di Oliver Hardy — avvenuta il 7 agosto a Burbank, in California — è un po' passata sotto silenzio, capitata com'è in un giro di mesi che hanno visto scomparire uno Stroheim e un Dovgenko, un Dupont e un Humphrey Bogart. Una scomparsa « in minore », nella quiete raccolta della famiglia, dopo quasi un anno di paralisi che gli impediva sin di parlare e a ben sei anni dal suo ultimo, e del resto sfortunato, film. In realtà, « Ollio », se godette, assieme a Stan Laurel, d'una popolarità enorme, che abbraccia un arco piuttosto ampio di tempo — dal muto al sonoro, dalla prima alla seconda guerra mondiale ed oltre — non ebbe una vera attenzione da parte della critica, che considerò il « tandem » Laurel-Hardy di secondaria importanza (fatte le debite ed autorevoli eccezioni: Gastone Toschi nel suo saggio « Clown e spazio vuoto », James Agee nel fondamentale « The Comedy's Greatest Era » pubblicato da « Life », Giulio Cesare Castello nel suo acuto recente libro sul divismo e pochi altri). Mentre Stan Laurel, sessantaquattrenne, anch'egli semiparalizzato, trascorre gli anni della vecchiaia in qualche angolo degli Stati Uniti, non sarà male riprendere i dati essenziali della biografia dei due comici come spunto ad una prima sistemazione del ruolo da essi giuocato nell'evolversi del film comico americano.

Arthur Stanley Jefferson, meglio conosciuto come Stan Laurel, è inglese, e le sue origini sono simili, per ambiente, per tirocinio artistico, per vicissitudini, a quelle di Charlie Chaplin: è nato a Ulverson il 16 giugno del 1890, un anno dopo il grande comico, che è dell'89, e come lui fece le sue prime esperienze nel music-

hall e nel circo equestre, finchè non venne in America con la « troupe » di varietà di Fred Karno, di cui Chaplin faceva parte come « enfant prodige ». Il cinema delle « comiche finali » lo ingaggerà subito, specie come « spalla » (ed in tale veste lo si è visto a fianco di Larry Semon). Al contrario, Hardy era di origini borghesi. Suo padre era un avvocato di Atlanta, in Georgia, dove Oliver nacque il 18 gennaio 1892. Cresciuto in un ambiente tradizionale del vecchio Sud, il giovane Hardy era destinato alla carriera forense, nel solco della consuetudine familiare, e difatti si laureò in legge ad Athens, all'Università di Stato della Georgia. Nei ritagli di tempo ed in particolare nei mesi estivi delle vacanze, cominciò a fare l'attore in quegli spettacoli, così caratteristici degli Stati del Sud inizio di secolo, che si svolgevano sui battelli fluviali (ma una prima apparizione, per la cronaca sul battello « Cotton Blossom », l'aveva fatta fin dall'età di otto anni). Il teatro lo attirava molto più che le monotone seppur « rispettabili » giornate dell'onesto professionista di provincia, sicchè, dopo aver preso la laurea, entrò in una compagnia di prosa, dove recitò per quattro anni, sino a che, cioè, nel 1913 non fu scritturato da una società cinematografia della Florida, la Lubin, che faceva capo a quel Sigmund Lubin, uomo d'affari di Filadelfia, che andava battendosi con ostinazione per essere fra i « big » del cinema americano.

Non si sbaglia ritenendo però che, mentre per Laurel il teatro era una vocazione, tradotta poi in uno stile preciso a prezzo di di lungo studio e di affinamento delle proprie possibilità espressive, per Hardy esso costituisse soprattutto l'avventura antiborghese, la fuga da un ambiente tradizionale. Gli anni della giovinezza trascorrevano infatti per lui irrequieti: sappiamo che ad un certo punto partì per l'Australia e vi rimase tre anni, alla vigilia del primo conflitto mondiale. Con Lubin stette poco e due anni dopo, 1915, passò alla Pathé, che gli offerse la prima seria occasione di popolarità facendogli interpretare la serie « Wallingford », assieme Burt McIntosh e a Lolita Robinson. Ancora tre anni e nel '18 e fino al '25 passò alla Vitagraph, dove, oltrechè come attore, ebbe modo di provarsi come regista dei cortometraggi interpretati da Larry Semon (Ridolini). Al termine dell'enteressante esperienza Vitagraph, Hardy incontrò Hal Roach, il grande rivale di Mack Sennet. Fu Roach a combinare l'incontro fra il comico (e cantante) americano e il quasi coetaneo comico inglese, per formare una cop-

pia fissa che doveva nascere all'insegna delle « torte in faccia ». Hal Roach aveva preso molto dello stile o almeno dei gusti del suo concorrente, quel tipo di comicità esteriore e meccanica, dove il riso nasceva da un congegno esatto al millimetro, sapendo portare al parossismo del divertimento. James Agee, dopo aver avvertito che i quattro più importanti gradi dell'ilarità sono, nel gergo dei comici, il sorriso, la risata, lo sbellicarsi e il ridere a crepapelle, scrive: « Un gag idealmente ottimo, perfettamente costruito e recitato, dovrebbe condurre la vittima fino in vetta su per questa scala di risate, per gradi crudelmente controllati; allora comincerebbe a far tentennare, tremare, ondeggiare e vibrare quella scala fino a che la vittima gemerebbe chiedendo pietà. Poi, concedendole il minor tempo possibile di recupero, le farebbe sentire nuovamente il primo dannato solletico della frusta del comico e iniziare l'ascesa di una nuova scala (1) ».

Questa era, in poche parole, la ricetta di Sennett ripresa, su piano minore, da Roach. Mentre Capra e Langdon avrebbero creato una comicità « surreale », legata alla singolarissima sensibilità di un attore e Chaplin avrebbe stabilito una continua osmosi fra il comico ed il tragico, in ogni caso fermandosi al primo dei quattro stadî indicati da Agee — il sorriso, e a volte la risata —, per Sennett e per i suoi imitatori non esiste un vero « ponte » verso l'uomo, nè un collegamento con la società attraverso la satira (a volte si fa della parodia, che è tutt'altra cosa, ma una autentica coesione fra « gag » meccanica e indiavolata e sostanza satirica la si avrà solo più tardi con i fratelli Marx). Un divertimento « puro », quindi, non calato, nemmeno tramite la deformazione satirica, nel cuore dell'uomo. E' il limite di Sennett, come era stato, prima del cinema, di Feydeau. Il regista e gli attori devono essere, una volta accettata questa prospettiva, dei virtuosi, capaci di raggiungere i risultati più imprevedibili con mezzi semplicissimi. Ma Laurel ed Hardy, pur partendo da una impostazione sennettiana, portarono un loro contributo, non indifferente, per liberare il divertimento dalla sua meccanicità, legandolo a motivi più sottili ed umani. Forse servì l'incontro con Leo McCarey, oggi artigianale regista di giulebbose storie come *Going My Way* (La mia via, 1944), ma ca-

(1) JAMES AGEE: « The Comedy's Greatest Era », in « Life », New York, 5 settembre 1949 - ed. it.: « L'epoca d'oro della commedia cinematografica », in « Bianco e Nero », Roma, anno XI, n. 4, aprile 1950.

pace una volta di dirigere *Duck Soup*, una delle più acute pellicole dei Marx (1933). E' sempre Agee ad informarci che McCarey « dedicò una volta quasi tutto un cortometraggio di Laurel e Hardy al lancio delle torte. Le prime erano lanciate pensierosamente, quasi filosoficamente. Poi, degli innocenti spettatori cominciavano ad essere presi nel vortice. Alla fine si assisteva a una vera guerra. Ma tutto era calcolato così bene che fino alla fine del film quando sopravveniva il caos ogni torta raggiungeva il suo bersaglio e cadeva nella sua speciale risata ».

« Filosoficamente », ecco un termine appropriato per definire il modo di far ridere di Laurel e Hardy. Mentre nella classica « two-reel », nella « slapstick », ciò che conta è l'atto, il gesto improvviso ed impreveduto da cui nasce la risata, tanto che l'attore si dissolve nell'azione (vedi Semon), in Laurel ed Hardy è l'azione che si riassume nel diverso atteggiarsi degli attori: così l'uno e l'altro faranno la stessa cosa, ma impostandola, « logicizzandola », in modo diverso. Da questo punto di vista, è difficile concordare con Gastone Toschi, quando, tentando una filosofia del comico con una certa acutezza, tende ad identificare l'essenza del « clown » nel dimenticarsi come persona umana, nel farsi cosa (2). Il riso nascerebbe da questo assurdo, l'uomo che via via somiglia ad un pallone o ad un albero o ad altra « cosa », e precipuo esempio ne sarebbero proprio Laurel ed Hardy, il cui incontro-scontro di grasso e di magro creerebbe un assurdo a-umano, un ridere astratto dalla concretezza della realtà. Direi invece che il contrasto fisico si dilatava di continuo in contrasto morale, riportando ad un clima realistico, sia pure in embrione. La simbiosi era perfetta in forza della « complementarità contrastante delle caratteristiche fisiche e di temperamento... l'uno magro ed infantilmente succube e piagnucoloso, l'altro grasso e pomposamente vanitoso ed autoritario » (3). Diversità che poteva ricondursi alla diversità di origini e di educazione: Hardy, uomo di media cultura, sportico (fu più volte campione di golf), pacifico, intendendo per pacifico « senza problemi », ottimista e con il tono autoritario di certi americani del Sud, Laurel, inglese, più freddo, pronto a cedere in apparenza sicuro di vin-

(2) GASTONE TOSCHI: « Clown e spazio vuoto » in « Cinema » nuova serie, Milano, n. 39, 30 maggio 1950.
(3) GIULIO CESARE CASTELLO: « Il divismo. Mitologia del cinema », Torino, Edizioni Radio Italiana, 1957. Cfr. pp. 351-352.

cere alla fine, Laurel, con alle spalle anni di vita stentata sui palcoscenici dell'avanspettacolo o sulle arene dei circhi equestri. Dall'equilibrio di caratteri nasceva il « tandem », dove nessuno poteva dirsi la « spalla » dell'altro. Scrive Castello che col nascere del sonoro l'attor comico perdette la caratteristica dell'« unicità »: « ad un certo momento la "spalla" divenne un deuteragonista indispensabile » (4). Se questo, e sono d'accordo, fu un segno di crisi, di quella crisi dalla quale il film comico statunitense non s'è più risollevato, lo fu perchè il passaggio da « spalla » a deuteragonista richiedeva una personalità effettiva, caso che si verificò solo per Laurel ed Hardy, mentre, che so, Bud Abbott e Dean Martin non hanno saputo che porgere la battuta a Lou Costello (assai mediocre, del resto) e a Jerry Lewis, senza esser loro realmente complementari.

A proposito dell'antimeccanico che è anche nelle farse più farsesche, può ricordarsi il cortometraggio *Occhio per occhio.* I due, piazzisti, si vedono sbattere la porta in faccia con malagrazia da un cliente e per vendetta cominciano a danneggiargli la casa. E il pregio del film sta in una sorta di calore umano alla rovescia, nel risentimento, nel piacere della vendetta con cui le due parti pensano ogni volta un « occhio per occhio » sempre più cattivo e raffinato, via via attuandolo con crescente dignità e consapevolezza. Dei due, la recitazione di Hardy fu la più esteriore, se si vuole, la più semplice di effetti. Se Laurel fu più raffinato — ideava, fra l'altro, le « gags », mentre l'altro vi apportava solo dei ritocchi (5) — apparve anche il più sofisticato, anche per il sapore di autosufficienza che conferiva al personaggio, sotto le apparenze della debolezza fisica e morale. « Ollio » si accendeva invece di malinconia, intuendo l'inevitabile sconfitta finale e, come ogni « faccio-tutto-io », avvertendo la necessità complementare del « partner ». A questa sua sconsolatezza sostanziale dovette gran parte della sua popolarità e non è sbagliato che proprio a lui, come stile di comicità, si sia riferita un'origine circense che non aveva: « Del grande clown » disse Jean Cocteau « Oliver Hardy aveva il gesto largo, splendido e sconsolato » (6).

(4) Op. cit.

(5) Cfr. dichiarazioni di Stan Laurel all'United Press, riportate in « Notiziario cinematografico ANSA », Roma, anno VIII, n. 190, 9 agosto 1957.

(6) Cit. in MAURIZIO LIVERANI: « Ora Stanlio e Ollio si sono divisi per sempre » in « Paese-Sera », Roma, 8-9 agosto 1957.

L'avvento del sonoro, facendo crollare molti astri del muto, accrebbe a dismisura il successo del « tandem » e non solo in America. Scrive Sadoul, ad esempio, che nella lontana Danimarca la coppia Schenström e Madsen (nota anche come Doublepatte e Patachon), che ebbe un successo larghissimo presso il pubblico danese per molti anni — la dirigeva un regista come Lau Lauritzen — fu letteralmente soppiantata dall'arrivo dei film dei comici americani (7). In particolare, il pubblico mondiale accolse con successo *Pardon Us* (Muraglie, 1931), il loro primo lungometraggio, diretto da quel James Parrott del quale è forse da preferire il cortometraggio *Below Zero* (Sotto zero) dell'anno prima, dove i due comici sono nei panni di suonatori ambulanti in una rigida notte d'inverno, e arieggiano un poco, solo un poco, alla atmosfera chapliniana (l'unico riferimento valido a Chaplin, da cui per il resto restarono lontani), sciogliendo le cadenze del riso in una certa autenticità di sentimenti. Il punto più della loro « vis » comica fu invece *The Devil's Brother* (Fra' Diavolo, 1933) diretto dallo stesso Hal Roach, ispirandosi alla omonima opera buffa. Buoni risultati, in forza d'un'incantata suggestione ambientale, raggiunse anche Charles Rogers in *Babes in Toyland* (Nel mondo delle meraviglie, 1934), in collaborazione con Gus Meins, ed in *The Bohemian Girl* (La ragazza di Boemia, 1936), in collaborazione con James W. Horne. Fatte queste citazioni, il resto è ciarpame, ma non per colpa dei due attori.

Si è detto delle caratteristiche del loro umorismo, basato sulla ricetta sennettiana, di cui furono l'ultimo epigono, e cioè sulle « gags », ma arricchita e rinsanguata dalla dialettica delle diverse psicologie e dalla carica umana che ne consegue. Essi avrebbero potuto essere impiegati in film di gamma differentissima, dalle « torte in faccia » al comico « surreale » (puntando su Laurel), al comico sentimentale e realistico (puntando su Hardy), ma avevano in ogni caso bisogno di registi e soprattutto di sceneggiatori che, capendo le punte estreme delle loro possibilità, ne servissero gli umori con scioltezza e fantasia. E invece, per la legge del massimo profitto colla minima spesa, i produttori li relegarono quasi sempre ai film di serie « B », fatti con pochi soldi, con sceneggiature d'accatto, con attori di terz'ordine (eccetto un altro uomo di

(7) GEORGES SADOUL: « Histoire d'un art: le Cinéma », Parigi, Flammarion, 1949 - ed. it.: « Storia del cinema », Torino, Einaudi, 1955. Cfr. pp. 114-115.

Sennett, il gustosissimo Finlayson, da loro inseparabile come antagonista acido e vendicativo; ma una grande diva, Jean Harlow, fece i primi passi con loro, in *Double Whoopee* del '29). Dopo che li ebbe abbandonati Leo McCarey, regista di molti loro « shorts » e poi sceneggiatore dei primi lungometraggi, dovettero attendere la vigilia del secondo conflitto perchè Hal Roach ponesse nell'équipe degli sceneggiatori un grande comico come Harry Langdon, ma la innegabile bontà di molte sequenze di *Flying Deuces* (I diavoli volanti, 1939) con quel finale tutto intero nel gusto crepuscolare di Langdon, non toglie che la sciattezza di realizzazione rimanesse. Era inevitabile che, mentre la Metro e la Fox annegavano due talenti in filmetti di terz'ordine, gli astri nascenti come Danny Kaye e Bob Hope, serviti dal technicolor, accompagnati alle bellezze delle Godlwyn Girls o a dive affascinanti come la bionda Virginia Mayo avessero la meglio.

Col 1945 l'attività cinematografica della coppia cessò, e, pare, proprio per una lite con i responsabili delle sceneggiature. Mentre Laurel si ritirava, Hardy fece un'occasionale comparsa in un film di Capra, poi anche per lui fu silenzio. Nel 1951 una coproduzione italo-francese volle riscoprire e rilanciare il « tandem »: fu il caso di *Atollo « K »*, che malgrado un discreto sforzo produttivo, un regista artigianale ma non sprovveduto come Léo Joannon (proprio il regista di *Le Defroqué*, Lo spretato, che proviene dai film comici e pochadistici) e una maliziosa attrice come Suzy Delair, fu un netto insuccesso, e ancòra per colpa d'una sceneggiatura sbagliata in radice. Valse tuttavia, sul piano psicologico, a risollevare l'interesse del pubblico, se si pensa al delirio di entusiasmo che accompagnò, assieme ad una folla enorme ovunque, il viaggio in Italia dei due attori in occasione della lavorazione del film. La TV statunitense prese allora l'iniziativa di ritrasmettere in blocco corto e lungometraggi della loro lunga carriera, e il successo fu ancora enorme, tanto che i dirigenti della TV si convinsero a offrire a Laurel e ad Hardy un contratto a lungo termine che li avrebbe riportati al grande pubblico. Ma è conosciuto l'epilogo: alla vigilia della firma, Hardy, già colpito da polmonite mentre recitava in teatro in Inghilterra, ebbe un attacco di emorragia cerebrale e quindi la paralisi che lo condusse alla morte.

Non è errato affermare che la popolarità di Laurel ed Hardy fu pari a quella delle dive più affascinanti, costituendo un capitolo

notevole della storia del divismo. Se è lecito un ricordo personale, nel 1937 chi scrive, mettendo piede a Corfù, vide per prima cosa un manifesto d'un film di « Stanlio e Ollio »; e permane l'impressione suscitata in me, giovanissimo, per la prima volta lontano da casa, per quel termine familiare di impreveduta comunanza con le abitudini ed il mondo di tutti i giorni. L'Europa e l'America fra le due guerre, alla ricerca di miti di pace in cui evadere, fecero del grasso e del magro, come di Mickey Mouse, i simboli d'un mondo piccolo borghese lieto di cose semplici e oneste, un mondo un po' compiaciuto di se stesso o che guardava molto a se stesso per non vedere i problemi che si accumulavano sul tappeto e la cui non soluzione generava poco a poco la seconda guerra mondiale. Stan Laurel ed Oliver Hardy stanno dunque nella storia sentimentale dei nostri anni di ieri, e forse per questo sono stati vicini e casalinghi, con i loro soprannomi di « Stanlio e Ollio » o di « Cric e Croc »; ma anche sul piano della storia del cinema, con la fine del « tandem » si chiude un ciclo di comicità che ebbe momenti gloriosi ed esponenti illustri, caratterizzando per lungo tempo un filone non secondario del cinema hollywoodiano.

Filmografia essenziale

1926 DUCK SOUP - *produzione*: Pathé Exchange - *regìa*: Hal Roach.

1929 THE HOOSE-GOW - *produzione*: Hal Roach per la M.G.M. - *regìa*: James Parrott - *soggetto*: Leo McCarey.

DOUBLE WHOOPEE - *produzione*: Hal Roach per la M.G.M. - *regìa*: Lewis Foster - *soggetto*: Leo McCarey - *altri interpreti*: Jean Harlow.

1930 BRATS (I monelli) - *produzione*: Hal Roach per la M.G.M. - *regìa*: James Parrott - *soggetto*: Leo McCarey - *dialoghi*: H.M. Walker.

BELOW ZERO (Sotto zero) - *produzione*: Hal Roach per la M.G.M. - *regìa*: James Parrott - *soggetto*: Leo McCarey - *dialoghi*: H.M. Walker.

1931 PARDON US (Muraglie) - *produzione*: Hal Roach per la M.G.M. - *regìa*: James Parrott - *sceneggiatura*: H.M. Walker - *altri interpreti*: Guido Trento, James Finlayson, June Marlowe (NB. E' il primo lungometraggio interpretato da Laurel e Hardy).

ONE GOOD TURN (Perché lavorare? o Andiamo a lavorare) - *produzione*: Hal Roach per la M.G.M. - *regìa*: James W. Horne - *dialoghi*: H.M. Walker.

1932 PACK UP YOUR TROUBLES (Conoscete Mister Smith? o Il Compagno B) - *produzione*: Hal Roach per la M.G.M. - *regìa*: George Marshall e Raymond McCarey - *dialoghi*: H.M. Walker.

1933 TWICE TWO (Lui e... l'altro) - *produzione*: Hal Roach per la M.G.M. - *regìa*: James Parrott.

THE DEVIL'S BROTHER (Fra' Diavolo) - *produzione e regia*: Hal Roach - *soggetto*: dall'opera buffa di Auber - *adattamento*: Jeanie Macpherson.

SON OF THE DESERT (I figli del deserto) - *produzione*: Hal Roach per la M.G.M. - *regia*: William A. Seiter - *soggetto*: Frank Craven - *sceneggiatura*: Byron Morgan.

1934 BABES IN TOYLAND (Nel mondo delle meraviglie) - *produzione*: Hal Roach per la M.G.M. - *regia*: Gus Meins e Charles Rogers - *soggetto*: dall'operetta di Victor Herbert - *sceneggiatura*: Frank Butler e Nick Grinde.

HOLLYWOOD PARTY (La grande festa - *produzione*: M.G.M. - *regìa*: Richard Boleslawski - *sceneggiatura*: Howard Dietz e Arthur Kober - *altri interpreti*: Lupe Velez. Nel film sono inseriti disegni animati di Walt Disney.

1935 BONNIE SCOTLAND (Allegri eroi *o* Gli allegri scozzesi) - *produzione*: Hal Roach per la M.G.M. - *regìa*: James W. Horne - *sceneggiatura*: Frank Butler e Jeff Moffitt.

1936 THE BOHEMIAN GIRL (Le ragazze di Boemia) - *produzione*: Hal Roach per la M.G.M. - *regìa*: James W. Horne e Charles Rogers - *soggetto*: dall'operetta di Michael William Balfe.

OUR RELATIONS (I nostri parenti) - *produzione*: Stan Laurel per Hal Roach e M.G.M. - *regìa*: Harry Lachman - *soggetto*: dal racconto « The Money Box » di W. W. Jacobs - *sceneggiatura*: Richard Connell e Felix Adler - *adattamento cinematografico*: Charles Rogers e Jack Jevne.

WAY OUT WEST (I fanciulli del West) - *produzione*: San Laurel per Hal Roach e M.G.M. - *regìa*: James W. Horne - *soggetto*: Jack Jevne e Charles Rogers - *sceneggiatura*: Charles Rogers, Felix Adler, James Parrott - *altri interpreti*: Sharon Lynne, Rosina Lawrence, James Finlayson.

1938 SWISS MISS (Noi e... la gonna *o* Avventura a Vallechiara) - *produzione*: Hal Roach - *regìa*: John G. Blystone - *soggetto*: Jean Negulesco e Charles Rogers - *sceneggiatura*: James Parrott, Felix Adler, Charles Melson.

BLOCK-HEADS (Vent'anni dopo) - *produzione*: Hal Roach - *regìa*: John G. Blystone - *soggetto e sceneggiatura*: Harry Langdon, James Parrott, Felix Adler, Charles Rogers, Arnold Belgard.

1939 FLYING DEUCES (I diavoli volanti) - *produzione*: Boris Morros - *regìa*: A. Edward Sutherland - *soggetto e sceneggiatura*: Harry Langdon, Charles Rogers, Alfred Schiller, Ralph Spence.

1940 A CHUMP AT OXFORD (Noi siamo le colonne) - *produzione*: Stan Laurel per Hal Roach e United Artists - *regìa*: Alfred Goulding - *soggetto e sceneggiatura*: Harry Langdon, Charles Rogers, Felix Adler.

SAPS AT SEA (C'era una volta un piccolo naviglio) - *produzione*: Hal Roach per la United Artists - *regìa*: Gordon Douglas - *sogggetto e sceneggiatura*: Harry Langdon, Charles Rogers, Felix Adler, Gil Pratt.

1941 GREAT GUNS (Ciao, amici!) - *produzione*: 20th Century-Fox - *regìa*: Monty Banks - *sceneggiatura*: Lou Breslow.

1942 A-HAUNTING WE WILL GO (Sim Sala Bim) - *produzione*: 20th Century-Fox - *regìa*: Alfred Werker - *soggetto*: Lou Breslow e Stanley Rauh - *sceneggiatura*: Lou Breslow - *altri interpreti*: Dante il Mago e Sheyla Ryan.

1943 AIR RAID WARDENS (Il nemico ci ascolta) - *produzione*: M.G.M. - *regìa*: Edward Sedgwick - *sceneggiatura*: Martin Rackin, Jack Jevne, Charles Rogers, Harry Crane.

JITTERBUGS (Allegri imbroglioni) - *produzione*: 20th Century-Fox - *regìa*: Malcolm St. Clair - *sceneggiatura*: Scott Darling.

THE DANCING MASTERS (Maestri di ballo) - *produzione*: 20th Century-

Fox - *regìa*: Malcolm St. Clair - *soggetto*: dal racconto di George Bricker - *sceneggiatura*: Scott Darling.

1944 NOTHING BUT TROUBLE (Sempre nei guai) - *produzione*: M.G.M. - *regìa*: Samuel Taylor - *sceneggiatura*: Russel Rouse e Ray Golden.

1945 THE BULL FIGHTERS (I toreador) - *produzione*: 20th Century-Fox - *regìa*: Malcolm St. Clair - *sceneggigatura*: Scott Darling.

1951 ATOLL K - ATOLLO K - *produzione*: Films Ege - Universalia - Fortezza Film - *regìa*: Léo Joannon - *altri interpreti*: Suzy Delair, Adriano Rimoldi, Luigi Tosi - *origine*: Italia-Francia.

Principali film di Oliver Hardy

1939 ZENOBIA (Zenobia) - *produzione*: A. Edward Sutherland per Hal Roach e United Artists - *regìa*: Gordon Douglas - *soggetto*: Walter De Leon e Arnold Belgrad - *sceneggiatura*: Corey Ford - *altri interpreti*: Harry Langdon.

1950 RIDING HIGH (La gioia della vita) - *produzione*: Frank Capra per la Paramount - *regìa*: Frank Capra - *soggetto*: Mark Hellinger - *sceneggiatura*: Robert Riskin, con modifiche e aggiunte di Melville Shavelson e Jack Rose - *altri interpreti*: Bing Crosby, Coleen Gray, Charles Bickford, Frances Gifford.

(*a cura di ERNESTO G. LAURA*)

I film

Recensioni di TULLIO KEZICH, ERNESTO G. LAURA MORANDO MORANDINI

The Joung Stranger

(COLPEVOLE INNOCENTE)

REGIA: John Frankenheimer.

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Robert Dozier. FOTOGRAFIA: Robert Plank. SCENOGRAFIA: Albert S. D'Agostino *e* John B. Mansbridge. MONTAGGIO: Robert Swink *e* Edward Biery. MUSICA: Leonard Rosenman.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Hal*: James MacArthur; *Tom Ditmar*: James Daly; *Helen*: Kim Hunter; *sergente Shipley*: James Gregory; *Grubbs*: With Bissel; *il ragazzo alla stazione di polizia*: Jack Mullaney; *l'uomo nel cinema*: Eddie Ryder; *la sua ragazza*: Jean Corbett; *un detective*: Charles Davis; *Lotte*: Edith Evanson.

PRODUZIONE: Stuart Millar *per la* RKO-Radio. ORIGINE: U.S.A., 1957. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Globe Film International.

Annotiamo questo nome: John Frankenheimer (26 anni), un altro regista americano che fa il gran salto dalla TV al cinema, con le carte in regola per venir accolto nella schiera dei Delbert Mann e dei Sidney Lumet. Il biglietto da visita è un film non dozzinale, di origine ovviamente televisiva: *Colpevole innocente,* da un copione premiato col Christopher Award per il miglior « originale » del '55 (titolo: *Deal a Blow*). L'autore dello « script », Robert Dozier, ha ventisei anni; il produttore, Stuart Millar, ne ha ventotto. « Films and Filming » ci informa che nei piani della casa produttrice, *Colpevole innocente* veniva indicato come « The Crew Cut Project » (il progetto dai capelli a spazzola, il caratteristico taglio dei « teenagers » americani: con riferimento, evidentemente, alla giovane età dei realizzatori).

E' la prima volta, forse, che una testimonianza sul problema delle ultime generazioni arriva da una fonte quasi diretta: da uomini, cioè, che allo scoppio della guerra facevano ancora le scuole elementari. Dozier ha dichiarato, del resto, che l'aneddoto su cui si basa la vicenda è autentico, sfiora l'autobiografia. Il tema è quello dell'incomprensione familiare, che scava lentamente un solco fra genitori e figli, fino a fare di un ragazzo uno straniero in casa. Nel film non succede niente di clamoroso. Hal, il rampollo di un onesto produttore cinematografico, non si imbarca con i diabolici motociclisti di Marlon Brando, non viene spinto come James Dean verso i confini della morbosità e del crimine, non medita di uccidere la fidanzata come Robert Wagner in *Giovani senza domani.* Dozier e Frankenheimer lo fanno vivere una storia banale, lo cacciano in un'avventura piuttosto

insignificante. Ha scritto Paddy Chayefsky, l'autore di *Marty*: « Quando raccoglie le sue idee per un programma televisivo di un'ora, l'autore ha davanti a sè un intero settore drammatico nuovo e inesplorato nel quale avventurarsi. Può scrivere delle cose più semplici, degli incidenti più trascurabili; sempre che abbiano un significato drammatico. In breve, lo scrittore televisivo, per mantenere desto l'interesse dei suoi spettatori, non ha la necessità di inventare situazioni di alta drammaticità e racconti a forti tinte. Tutto quello di cui ha bisogno è trovare un momento psicologico e costruire il suo racconto in modo che quest'ultimo deliberamente conduca al nucleo della vicenda... ».

Colpevole innocente si attiene scrupolosamente alla poetica di Chayefsky. Hal, il figlio del produttore, è un ragazzo come tanti altri, con una madre troppo chiusa in se stessa e un padre troppo occupato. La vera punta polemica del film (non è costantemente in atto la guerra fra cinema e TV?) è forse nella figura di questo padre cineasta, ottimo cittadino, americano perfetto: un dignitoso e amabile filisteo, al quale i giovani autori del film non possono voler bene anche se lo redimono con un finale ottimistico. Capita a Hal un piccolo guaio: durante una discussione con il direttore di un cinema (l'agro e isterico Whit Bissel, un'ottima interpretazione), finisce per prenderlo a pugni. Ne nasce una sequela di fastidi, non troppo logica nè convincente: il padre non crede alla buona fede del ragazzo, che diventa sempre più arrogante e solitario, soffre di venir trattato come un bugiardo e si scopre estraneo alla propria famiglia. In margine (ed è una nota molto sincera e delicata) s'intuisce la crisi della madre, che nello sforzo di parlare al figlio finisce per scoprire, con molto pudore, il proprio volto di donna delusa e infelice: è un bellissimo momento, soprattutto per merito di Kim Hunter, un'attrice ammirevole. Infine, il « risvolto »: Hal per farsi perdonare chiederebbe scusa al padrone del cinema, ma viene trattato male e tira un altro pugno. Quando tutto sembra compromesso, un poliziotto dal forte istinto pedagogico rimette le cose a posto.

Si direbbe che il trasferimento dallo « schermo di famiglia » a quello più vasto del cinematografo non gioca a favore di queste storielle, nate come sottoprodotti del neorealismo italiano e vicine alle più recenti teorie zavattiniane. *Marty*, nel suo ambito modesto, era un film riuscito: ma gli epigoni del « genere » tradiscono ormai un certo gusto *à la manière de*. In film come *Colpevole innocente* la sproporzione fra la tesi e il pretesto drammatico risulta assai forte, anche se gli autori fanno di tutto per venir presi sul serio e se James MacArthur (l'esordiente figlio dell'attrice Helen Hayes) recita con efficace semplicità. Il gioco sul registro minore, caratteristico del crepuscolarismo televisivo, non regge alle dimensioni del cinemascope. Un pugno sul naso di un personaggio odioso non può assumere il peso di una nemesi da tragedia greca senza conferire al racconto una buffa solennità, che non era certo nelle apprezzabili intenzioni di Frankenheimer e compagni.

t.k.

La sorcière
(LA STREGA)

REGIA: André Michel.

SOGGETTO: *da una novella di* Aleksandr Kuprin. SCENEGGIATURA: Jacques Companeez, Christiane Imbert *e* Paul Andreota. FOTOGRAFIA: Marcel Grignon. SCENOGRAFIA: Lucien Aguettand. MONTAGGIO: Victoria Mercanton.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Ina, la « strega »*: Marina Vlady; *ingegner Laurent*: Maurice Ronet; *la padrona*: Nicole Courcel. ALTRI INTERPRETI: Michel Etcheverry, Ulf Palme, Rune Lindstrom, Ula Lagnell, Eric Hellstrom.

PRODUZIONE: Metzger *e* Woog - Simoja - Productions Iena. ORIGINE: coproduzione franco-svedese, 1956. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Cei-Incom.

André Michel, che ha già passato i quarantacinque, non può certo considerarsi un « giovane », ma dei giovani registi francesi ha molte caratteristiche, fra cui quella di volersi liberare dal populismo, dal verismo magari in chiave nera. Del resto, se il suo è un solido passato di documentarista, pochi sono i lungometraggi realizzati, sicché per più d'un motivo *La sorcière - La strega*, coproduzione italo-francese girata in Scandinavia, ha il mordente aggressivo delle « opere prime ». Siamo cioè alle prime premesse d'un discorso che s'annuncia impegnativo, ma c'è ancora — vitale ma sovrabbondante — l'urgere di troppe cose da dire, quell'impossibilità di autolimitarsi, di scegliere l'essenziale sfrondandolo dall'inutile ed anche l'affastellarsi compiaciuto delle reminiscenze, fra cui, oltre a quella evidente del cinema nordico — che incide sul tono fotografico, ad esempio — metterei quella di Cocteau (non si dimentichi che Michel ebbe il poeta come collaboratore per quel *La Rose et le Réséda* che nel '47 a Venezia vinse il premio del cortometraggio). L'incontro col mondo mitico del nordeuropa si inserisce abbastanza bene nelle esigenze d'un artista francese preso in mezzo dalla crisi di trapasso delle correnti culturali in cui s'è maturato e pronto a cercare un rinsanguamento spirituale in un ambiente non solo geograficamente lontano. Se l'europeo inquieto di ieri cercava soddisfazione nell'Oriente, in cui poter saziare un desiderio del nuovo e dell'imprevista avventura, l'ingegnere parigino che, per sua stessa dichiarazione, s'è fatto persino raccomandare per esser comandato ad un cantiere sperduto in un minuscolo villaggio scandinavo, sa d'incontrare, all'opposto, la fissità d'un mondo scarsamente inserito nel momento storico, imprigionato in costumi e credenze senza età, un mondo da cui l'imprevisto è escluso perchè si vive secondo regole rigide mai modificate. Una vacanza in campagna, si direbbe, una momentanea salubre evasione dalle complicazioni della città per un « ritorno alla natura », nel semplice contatto coi boschi e coi laghi; un motivo non nuovo. Nè manca, della vacanza, l'idillio occasionale, il diversivo con la bella signora del luogo. Tuttavia, la scoperta della natura e d'una antica semplicità di costumi non è liberante: il motivo d'urto è costituito dalla superstizione, da quel clima indefinito di oscuri presagi, di impalpabili paure che è tuttora il sottofondo della società nordica, almeno come la conosciamo attraverso la sua cultura. Il personaggio della signora è abbozzato, non esiste: una bella vedova a cui il giovane francese può appoggiarsi per ritrovare la piacevole banalità borghese da cui proviene e che in un primo momento costi-

tuisce la sua forma di difesa. Senonché, sperdendosi nel bosco, un bosco del Nord, dove tutto è fiaba, egli incontra una ragazza primitiva, ingenua e sensuale al contempo, insieme innocente e seducente, che è cresciuta tagliata fuori dal mondo, sfuggita come un'appestata dalla gente che la considera stregata, essendo una nonna la « strega », dai malefici poteri, che abita in una lontana capanna dove il bosco diviene paura e morte, al limite d'una palude insidiosa. Con la fanciulla stregata, Michel ha il termine dialettico da contrapporre all'ingegnere francese, moderno, spregiudicato. Per lei il mondo moderno è lontanissimo e costituisce solo una piacevole evasione, null'altro in fondo che l'« altra faccia della luna », e Michel ha la mano felice nel raccontare la gita in città dei due giovani, con un senso della scoperta « nuova » del quotidiano che è piena di freschezza. In realtà, la ragazza-strega non è un vero termine dialettico, vale a dire non rappresenta i motivi della chiusura morale di quella società, ma ne è succube, irretita in un troppo vasto giuoco di collettiva suggestione che fa perdere alla realtà le sue dimensioni. Il personaggio-chiave è forse invece il Pastore, l'uomo che per la sua missione di guida d'anime dovrebbe distinguere presenza metafisica e scorie mitiche e stregonesche ed al contrario accetta in pratica il mito, discrimina all'interno della comunità fra i « buoni » e l'« indemoniata ». Un protestantesimo irrigidito all'esterno che non è forza di liberazione e di crescita umana ma si fa cardine d'una conservazione capace di togliere la speranza. Senonchè il rapporto fra lingegnere ed il Pastore, che dovrebbe essere di alleanza ed in realtà diviene subito di lotta, non è approfondito dal regista, che, dopo aver individuato alcuni aspetti d'un costume morale, non regge alla critica e si perde nelle indubbie suggestioni d'atmosfera. Così l'epilogo, malgrado sia in apparenza coerente alle premesse realistiche della prima parte (la gente superstiziosa non può capire la ragazza e la lincia quando essa si reca alla funzione domenicale), in realtà cade in un clima magico, di oscura fatalità (la ragazza che muore non tanto per un fatto di incomprensione quanto per avere, lei strega e perciò demoniaca, varcato la soglia di una chiesa). Il contrasto fra scienza e mito pare dunque risolto accettando il mito, conclusione pessimistica quando, come in questo caso, significa accettare l'età oscura della coscienza dell'uomo. L'indeterminatezza del regista fra giudizio critico ed accettazione succube si traduce in continua indeteminatezza stilistica, sicchè solo il sentimento dell'estate, la natura gigantesca ed affascinante sotto il sole, accomuna le diverse sequenze in una visione unitaria all'interno della quale si va dalla piacevolezza hollywoodiana dell'inizio (quel convenzionale ingegnere « duro » che se ne va, quell'incontro primo con la vedova) ai toni d'incubo del vecchio cinema nordico (la palude, con la vecchia strega che vi si aggira silenziosa), al naturismo del film nordico più recente (le scene d'amore nella foresta), oscillando fra adesione sostanziale al tema e compiaciuto sviluppo figurativo di esso. Incolta, passionale, malinconica o piccantemente festosa, Marina Vlady è la sola interprete viva, forse nel ruolo che le ha offerto finora le possibilità migliori. **e.g.l.**

Cela s'appelle l'aurore
(GLI AMANTI DI DOMANI)

REGIA: Luis Buñuel.

SOGGETTO: *dal romanzo di* Emmanuel Robles. SCENEGGIATURA: Luis Buñuel *e* Jean Ferry. DIALOGHI: Jean Ferry. FOTOGRAFIA: Robert Le Febvre. MUSICA: Ioseph Kosma. SCENOGRAFIA: Max Douy, MONTAGGIO: Marguerite Renoir.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *il dott. Valerio*: Georges Marchal; *Angela, sua moglie*: Nelly Borgeaud; *Clara Bernacci*: Lucia Bosè; *Sandro*: Gianni Esposito; *Gorzon*: Jean-Jacques Delbo; *il padre di Angela*: Julien Bertheaud.

PRODUZIONE: Les Films Marceau-Laetitia Film. ORIGINE: coproduzione italo-francese, 1956. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Dear Film.

Robinson Crusoe
(LE AVVENTURE DI ROBINSON CRUSOE)

REGIA: Luis Buñuel.

SOGGETTO: *dal romanzo di* Daniel De Foe. SCENEGGIATURA: Luis Buñuel *e* Philip Roll. FOTOGRAFIA: (*Pathecolor*): Alex Phillips. MUSICA: Anthony Collins. SCENOGRAFIA: Edward Fitzgerald.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Robinson Crusoe*: Dan O'Herlihy; *Venerdì*: James Fernandez. ALTRI INTERPRETI: Felipe de Alba, Chel Lopez, José Chavez, Emilio Garibay.

PRODUZIONE: Oscar Dancigers *e* Henry F. Ehrlich *per la* United Artists. ORIGINE: coproduzione messicana-statunitense, 1954. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Dear Film.

Dopo diversi viaggi di andata e ritorno attraverso l'Atlantico, Luis Buñuel è tornato a Parigi. Surrealista in Francia e realista in Spagna, « producer » al soldo di case hollywoodiane e regista per conto del Governo Repubblicano, impiegato alla Film Library del Museum of Modern Art a New York e di nuovo regista nel Messico, lo spagnolo Buñuel è tornato a Parigi dove fece il suo apprendistato cinematografico come assistente di Jean Epstein. Nel 1956, in Francia, ha girato *Cela s'eppelle l'aurore* e *La mort en ce jardin,* accolto con rispetto se non con ammirazione dalla critica più accreditata d'Oltralpe. In attesa di controllare l'attendibilità dei giudizi sul secondo film, dobbiamo sottoscrivere i maltrattamenti al primo.

Procedendo per schemi, l'opera di Buñuel si può dividere in tre gruppi: film surrealisti (*Un chien andalou* e *L'Age d'or*), documentari politico-sociali (*Terre sans pain* e i film sulla guerra civile), drammi realistici di protesta (*Los Olvidados* e gli altri film girati in Messico). Come sempre, la classificazione è di comodo e discutibile. Dove inserire *Robinson Crusoe?* Non sarebbe più opportuno trasferire *Los Olvidados* — che è, probabilmente, il suo risultato più felice — insieme con i documentari piuttosto che con i truculenti racconti del periodo messicano? Se poi non ci si accontenta delle apparenze (cioè dei « generi ») si può agevolmente constatare che, prescindendo dai risultati, una coerenza interna esiste. Come molti dei suoi vecchi amici dell'« avanguardia » francese (Aragon, Breton, Sadoul ecc.), partito dal terreno stregato della scrittura automatica, delle esasperate fantasie surrealistiche e del simbolismo onirico, Buñuel è approdato nella munita cittadella dove, in preda a stanchi furori marxistici, si combatte la santa lotta contro la corrotta e filistea società borghese.

Che cos'è *Cela s'appelle l'aurore* se non la storia di una presa di coscienza da parte del protagonista, missionario laico della medicina in

un paese isolano del Mediterraneo, contro i falsi idoli della società borghese (matrimonio, famiglia ecc.) in nome della solidarietà umana e sociale? Annota Ado Kyrou, un altro compagno della confraternita surrealista: « La lotta dell'amore contro l'ordine sociale, la presa di posizione degli amanti che, dischiusi gli occhi, finalmente vedono, è un tema che si ritrova in tutti i film — anche i meno violenti — di Buñuel ». Esatto. Quando, però, si passa a esaminare il modo di questa rivolta — cioè i risultati espressivi — il discorso cambia. Del periodo messicano del regista conosciamo in Italia soltanto tre su dieci film: *Adolescenza torbida* (*Susana,* 1950), *Il bruto* (*El bruto,* 1952) e *El rio y la muerte* (1954), presentato a Venezia. Tutti e tre film più che deplorevoli, sgangherati; e i primi due, più che sgangherati, insopportabili.

Tornato in Francia, Buñuel batte i vecchi sentieri: con minor lena ma con i medesimi risultati. La psicologia dei personaggi di *Cela s'appelle l'aurore* è di ordine primario: i ricchi sono biechi, serafici i poveri, nella società borghese la giustizia tien le parti dei primi, soltanto l'amore può e deve trionfare. Anarchico con quel candore violento che è tipico degli spagnoli, Buñuel conduce una polemica in termini premarxistici: il suo è veramente un marxismo d'Epinal. E allora più che al rozzo svolgimento di una vicenda semplicistica, più che ai fantocci che vi si muovono, più che a qualche esercitazione formalistica — qui, d'altronde, rara — più che alla carica di certi oggetti-simbolo (i gatti ecc.), mette conto di prestare attenzione a certi particolari. A che cosa si riduce la polemica anticlericale di Buñuel? A un volume di Claudel posto sulla scrivania di un commissario di polizia. Frecciata abbastanza spiritosa proprio perchè a doppio taglio: più offensiva per Claudel o per gli sbirri che lo leggono? O a quel Cristo di Dali nell'anticamera del dottore: ogni volta che la serva lo vede, dissente. E la scena dell'omicidio dell'esecrato « patron » con gli astanti impalati, legnosi, burattineschi tra i quali non si può non notare quella figura di prete, rapidamente schizzata di scorcio con inchiostro avvelenato. Pessimo direttore d'attori, lo spagnolo è stato malservito da un gruppo di interpreti mediocri (una Bosè disattenta, un Marchal costituzionalmente limitato, un Esposito convenzionale e così via).

Che cos'abbia spinto questo ex-surrealista a filmare quella « malinconica narrazione d'una scena di vita silenziosa » che è « La vita e le strane e meravigliose avventure di Robinson Crusoe di York, marinaio » (1719), non sappiamo. Tra i classici della narrativa mondiale, non c'è forse libro meno complicato e astruso, meno sottile da comprendere di « Robinson Crusoe ».

« ... sebbene — scrive Walter de la Mare — a differenza dell'isola di Prospero nella *Tempesta,* l'isola di Crusoe chieda poco dall'immaginazione, di quel poco essa chiede tutto. Gli stati d'animo, le emozioni che ci domanda sono quelle della nostra personalità di tutti i giorni ». Dei vari modi che a un uomo di cinema si offrono per trasporre in linguaggio cinematografico un'opera letteraria, Buñuel ha scelto il meno impegnativo: l'illustrazione. In quest'ambito non gli negheremo nè la discrezione nè il gusto; e se si tien conto della difficoltà dell'impresa da una

parte, degli estri sopraffattori del regista dall'altra, non è un risultato trascurabile. D'accordo: sostituire la prosa lucida e semplice di De Foe, (così grigia e incantevole) la sua narrazione tutta chiusa sulle cose, così familiare, era più che difficile, impossibile. Ma lo spagnolo non ha, a nostro avviso, compiuto grandi sforzi per riuscirci.

Come ha letto il romanzo di De Foe? Il suo intervento si limita, in fondo, ad alcune accentuazioni grottesche che ci sono parse azzeccate: gli abiti di Crusoe, la scoperta dell'orma sulla spiaggia, alcuni momenti della recitazione dell'irlandese O' Herlihy (attore dai limiti palesi ma convinto della parte). Che cos'ha inventato? Ha incrinato in due momenti la rigida crosta puritana del romanzo: dapprima con quell'abito femminile che, appeso in mezzo a un campo a far da spaventapasseri, si gonfia al vento assumendo per un attimo la forma di una donna; e poi con quel violento scatto contro Venerdì vestito da donna: esplicita reazione dell'inconscio contro un'eventuale omosessualità latente. E ha avuto un'intelligente trovata — l'unica nota di commozione autentica — con il giuoco sonoro dell'eco che si propaga per le vallate deserte dell'isola a dire la terribile solitudine del naufrago.

Che cosa può dire al lettore d'oggi questo libro di uno dei padri del romanzo? Robinson è il simbolo dell'individualismo protestante che si scopre autosufficiente nella propria coscienza e di fronte al mondo, condizionato soltanto dai suoi rapporti con l'ambiente sociale in cui vive. E, il rappresentante di quella borghesia illuministica e orgogliosa che riduce la religione a morale e cerca il consenso di Dio nel proprio successo personale, nella propria affermazione pratica sulle cose: per Robinson, sulla natura. (D'accordo: ai tempi di De Foe la Natura non era ancora di moda. Ma il tema dell'uomo solo di fronte alla natura, di fronte allo spettacolo della natura poteva essere per un regista uno dei tanti modi possibili di trascrizione. Ma, pur avendo a disposizione un prestigioso operatore come il Phillips, Buñuel l'ha trascurato). Quali immagini ci offre il film dell'industriosità di Crusoe, della sua metodicità tutta britannica, della sua pignolèria statistica (gli inventari scrupolosi, il calendario sul palo, le liste dei cannibali uccisi ecc.), di quest'uomo che, nominatosi Governatore dell'isola, per ventotto anni, due mesi e diciannove giorni di illimitata sovranità, non fa che lavorare e industriarsi, trovando così l'unico scampo alla morte e alla follia?

Chiuso nella trappola del suo impegno, Buñuel tenta di evadere, da buon surrealista, con i sogni: una povera cosa, in bilico sul ridicolo. E il film su Robinson Crusoe rimane ancora da fare.

m.m.

Le rubriche

Circoli del cinema

LE INIZIATIVE DEL C.S.C. — In modo diverso e per motivi diversi le associazioni nazionali di cultura cinematografica sono entrate in crisi negli ultimi anni. Si tratta di crisi dovuta a causa organizzativa, di orientamento e di metodo. Molto spesso queste cause concorrono tutte contemporaneamente a determinare gravi carenze. Qualche volta i rimedi sembrano a portata di mano, ma ciononostante, ed anche inspiegabilmente, non accade nulla di nuovo e la vitalità di intenzioni, se non proprio di veri contenuti culturali, sembra oggi appartenere soltanto al passato dei circoli del cinema.

L'unico fatto nuovo — come si è già rilevato in questa rubrica — è costituito dalla trasformazione del Cineforum Nazionale nella Federazione Nazionale dei Cineforum avvenuta alla fine dello scorso anno, trasformazione che evidentemente va considerata al di là del suo significato puramente giuridico e strutturale. Ma su questo argomento, come su tutto ciò che concerne l'attuale situazione dei Circoli del cinema, ci soffermeremo ancora nei prossimi numeri.

Questa volta la nostra attenzione va rivolta alle attività culturali periferiche del Centro Sperimentale di cinematografia, sviluppatesi negli ultimi due anni con formule e metodi propri, cioè in modo originale, ma evidentemente anche su un terreno quanto mai fertile dove i Circoli del cinema erano stati assenti o dove essi non avevano saputo rispondere adeguatamente alla richiesta.

Fu infatti, nel momento in cui si ampliava la crisi delle associazioni nazionali di cultura cinematografica che al C.S.C. aumentò l'affluenza di specifiche richieste di iniziative di organizzazione della cultura cinematografica da parte di gruppi promotori periferici, i quali precisavano la necessità di dare vita a manifestazioni veramente organiche sul piano culturale.

A queste richieste sempre più pressanti fu risposto con l'approntamento di un servizio culturale, il più adeguato possibile, sia relativamente alle esperienze già compiute in sede di organizzazione della cultura ci-

nematografica sia relativamente alle carenze e alle lacune che si erano potute individuare.

Innanzitutto il C.S.C. affrontò un periodo sperimentale con l'iniziativa delle cattedre popolari di cultura cinematografica. In varie località del Paese vennero proiettati gruppi di film per la maggior parte d'archivio e le proiezioni furono accompagnate da discussioni durante lo svolgimento delle quali l'organizzatore si preoccupava di rilevare quale fosse la reazione e, soprattutto, il grado di percezione dello spettatore di fronte alla materia culturale (1).

La massa di osservazioni raccolta in questo periodo sperimentale, affrontato nell'anno 1955, indusse gli organi dirigenti del C.S.C. a fissare i punti, nei quali doveva essere articolato il servizio di diffusione della cultura cinematografica, principalmente in tre.

In primo luogo fu deciso che i gruppi di film da proiettare dovevano essere raccolti in modo organico e che pertanto, per rispondere meglio a questa caratteristica il criterio di raggruppamento doveva essere storico-culturale. Cioè i film da proiettare dovevano essere collegati tra loro secondo un periodo storico, secondo la figura di un regista, secondo una tendenza artistica, oppure secondo la nazionalità.

Un altro punto fondamentale fu ritenuto quello dell'ambiente da scegliere come sede di svolgimento dell'iniziativa. In termini più precisi e poichè gli esperimenti sembravano così consigliare, venne stabilito che il *soggetto* dell'iniziativa doveva essere una « comunità omogenea », cioè, un piccolo paese, un'azienda, una precisa categoria di persone, una scuola, ecc. Si era, infatti, già potuto osservare con l'esperienza diretta delle Cattedre popolari che, mentre una comunità omogenea non reagiva secondo schemi di categoria, essendo in grado di dare vita alla discussione sul film nei termini più ampi e disparati, un ambiente eterogeneo invece, reagiva in termini di contrasto e di stagnante contrapposizione interna in modo da condurre a conclusioni di valore negativo o nullo, per quanto riguardava la discussione.

Infine fu stabilito che le proiezioni di film potevano avere poco o nessun significato ai fini dell'iniziativa se non venivano accompagnate dalla discussione sui singoli film e, ovviamente, sul ciclo completo. Ma qui si poneva il problema di come dar vita alla discussione in modo che essa non venisse chiusa in limiti particolaristici e di tendenza. Un modo possibile venne ritenuto quello che impegnava il direttore di dibattito a inquadrare la discussione nell'ambito storico concernente il ciclo di film, enucleandone la tematica e il modo di esprimerla, ma senza alcuna coercizione per l'immediato interesse dello spettatore verso la tematica, solitamente preferita nel primo momento della discussione come le Cattedre popolari avevano già dimostrato.

Infine, come strumento sussidiario di questo tipo di servizio culturale veniva decisa la compilazione di schede generali sui cicli organici e di schede sui singoli film a carattere critico-informativo.

(1) Alcune delle località interessate alle cattedre furono zone tipicamente contadine, operaie o particolarmente depresse.

Questi, dunque, i punti essenziali e gli strumenti concreti sui quali è articolato il servizio di diffusione della cultura cinematografica del C.S.C. Ma da essi appare abbastanza chiaramente qual'è l'impostazione generale che vi presiede.

Innanzitutto, il soggetto dell'iniziativa di diffusione della cultura cinematografica non è la sede in cui essa viene organizzata, ma la singola persona che vi partecipa. Dal soggetto viene quindi condizionata ogni strumenzione, in quanto essa deve consentire la libera ed esatta informazione e l'uso di quei mezzi non coercitivi, e quindi il più possibile al di fuori di tendenza, che consentano la formazione culturale di ogni singola e libera persona umana.

Conseguentemente alla determinazione di queste caratteristiche il C.S.C. ha svolto in collaborazione con gruppi promotori locali, durante l'anno accademico 1956-57, alcuni *Corsi di cultura cinematografica*. In precedenza il C.S.C. aveva organizzato un seminario di studi per la preparazione di *direttori di dibattito* i quali fossero in grado di presentare i film e di dirigere successivamente la discussione secondo i criteri d'impostazione già descritti.

A Roma si sono svolti due di questi corsi contemporaneamente su un ciclo organico di film che è stato intitolato: « I grandi maestri del cinema » (2). Uno è stato organizzato dal Centro Provinciale Sussidi Audiovisivi per gli insegnanti delle scuole medie e l'altro da un Circolo studentesco per studenti medi degli ultimi anni.

Innanzitutto va rilevato che dallo svolgimento dei due corsi è emersa una conferma piena dell'impostazione seguita. Tra i professori la discussione, che non è mai mancata, durante le ultime proiezioni non solo è diventata nutrita, ma ha permesso che a dirigerla fossero chiamati singoli partecipanti i quali, pur nel breve volgere di tempo, erano stati in grado di acquisire sia nozioni di carattere storico fondamentale sia di carattere metodologico per la guida della discussione.

Tra gli studenti invece, il risultato è stato massimo per quanto riguarda la partecipazione agli interventi. Infatti i cinque partecipanti della prima discussione all'ultima erano decuplicati.

Ma ciò conterebbe poco se la partecipazione alla discussione non avesse dimostrato, come invece ha fatto chiaramente intendere, che l'acquisizione culturale vi era stata in modo sostanziale e che il primo interesse per la tematica si era perfezionato con un uguale interesse per i problemi di forma e di stile e, in definitiva, con una maturazione sui problemi storici e culturali del cinema.

Forse, oggi, è difficile trarre delle conclusioni su questo tipo di iniziative, ma è certo dalle esperienze fatte che non sono emersi elementi di contrasto e di infondatezza sulle ipotesi inizialmente fatte. Perciò l'esperienza sarà proseguita negli stessi termini con il solo problema di un arricchimento strumentale dei corsi.

In ogni caso proprio in questa epoca, in cui la crisi delle organizza-

(2) Ne hanno fatto parte film di Chaplin, Eisenstein, Clair e Flaherty.

zioni tradizionali di cultura cinematografica rischia di vedere definitivamente conclusa la loro attività, una concreta e positiva esperienza ha il valore di segnare una strada nuova e produttiva in un settore di indubbio interesse culturale.

CLAUDIO TRISCOLI

MICHELE LACALAMITA - Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
La Nuova Grafica - Roma - Tel. 378441